Der stilisierte Bänkelsang

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Erwin Sternitzke

aus Essen

Marburg 1933

Dissertationsdruckerei und -Verlag Konrad Triltsch, Würzburg.

Als Dissertation angenommen am 27. Juli 1932.

Berichterstatter: Professor Dr. Harry Mayne.

Tag der mündlichen Prüfung: 27. Juli 1932.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Gliederung.

Seite

Einleitung
I. Zur Forschung über den primitiven Bänkelsang 1
II. Stilisierter Bänkelsang 5
Die fünf Typen eines stilisierten Bänkelsangs
I. Der Salonbänkelsang der Romanzendichter
1. Gleim und der französische Romanzensang 7
2. Der Typus der Bänkelsängerromanze 11
II. Die Schauerballade Bürgers
1. Der neue Balladenton und seine Herkunft 17
2. Der Typus der Schauerballade 21
III. Das politische Bänkelsängerlied
1. Der Bänkelsängerstil Heines 32
2. Das politische Bänkelsängercouplet Hoffmanns von Fallersleben 42
3. Die politischen Bänkelsängermoritaten 46
IV. Die scherzhafte Bänkelsängermoritat
1. Die wirklichen Moritaten 53
2. Der Bänkelsängerstil im Scherzgedicht 59
V. Der Varietébänkelsang
1. Die Brettlzeit 64
2. Die Kabaretts der Nachkriegszeit 76
Schlußbemerkung 79

Literaturverzeichnis

Achim von Arnim und die ihm nahe standen, hrsg. v. Reinold Steig und Herman Grimm. 1. Bd.: Achim von Arnim und Clemens Brentano. 1894.

Althof, L. Chr.: Einige Nachrichten von den vornehmsten Lebensumständen G. A. Bürgers nebst einem Beitrag zur Charakteristik derselben. Göttingen 1798.

Bab, Julius: Die Berliner Bohème. „Großstadtdokumente", hrsg. v. H. Ostwald. II. Bd. 1904.

Bänkelbuch. Neue deutsche Chansons, hrsg. v. Erich Singer. Verlag E. P. Tal & Co. Leipzig, Wien und Zürich 1920.

Der **Bänkelsänger.** Urkomische Schauerballaden, Moritaten und ähnliche, die tollste Heiterkeit hervorrufende Vorträge. Neue Auflage. Mühlhausen i. Thür. 1922.

Der lustige **Bänkelsänger.** Eine Sammlung der effektvollsten Schauerballaden und Mordgeschichten. 3. Aufl. Dresden 1920.

Bänkelsängerlieder von der Leipziger Messe um 1830. Leipziger Stadtbibliothek Po. R. fol. 16.

Politische **Bänkelsängerlieder.** Leipzig 1850.

Benzmann, Hans: Die soziale Ballade in Deutschland. Typen, Stilarten und Geschichte der sozialen Ballade. Diss. Greifswald. 1912.

Ders.: Die deutsche Ballade. Eine Auslese aus der gesamten deutschen Balladen-, Romanzen- und Legendendichtung unter besonderer Berücksichtigung des Volksliedes. Leipzig 1913.

Beyer, Paul: Über die frühesten Beziehungen Heines zum Volkslied. „Euphorion" XVIII, 121. 1911.

Beyer, Valentin: Die Begründung der ernsten Ballade durch Gottfried August Bürger, Straßburg 1905.

Bierbaum, O. Jul.: Gedichte. München 1923.

Blum, Hans: Die deutsche Revolution 1848/49. Florenz und Leipzig 1897.

Blumauer, Aloys: Vergils Aeneis, hrsg. v. Fel. Bobertag. Berlin und Stuttgart 1886. Kürschners Deutsche Nat.-Lit. Bd. 141.

Böhme, Gabriele: Bänkelsängermoritaten, vornehmlich solche zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Diss. München 1922 (Maschinenschrift).

Brandes, Georg: Das Überbrettl. „Der Lotse". I. Jahrg. 1901. II. Bd., S. 269.

Brandt, Otto H.: Ernst von Wolzogen. „Schöne Literatur". 29. Jahrg. 1928.

Brecht, Bertold: Brechts Hauspostille mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhange. Berlin 1927.

Ders.: Die Songs der Dreigroschenoper. Berlin 1928.

Bühne, Ball und **Bänkel:** Farbige Meisterbilder. Bielefeld 1923.

Bürger, G. A.: Gedichte, hrsg. v. Arnold E. Berger. Leipzig und Wien 1891. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe.

Briefe von und an G. A. Bürger, hrsg. v. A. Strodtmann. Berlin 1874.

Deutsche **Chansons,** hrsg. v. Otto Julius Bierbaum. Berlin und Leipzig 1919.

Chants et chansons populaires recueillis et annotés par Jérome Bujeaud. Niort 1866.

Claudius, Matth.: Asmus omnia sua secum portans oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten. Orig.-Ausg. Revidiert, mit Anmerkungen und einer Nachlese vermehrt von C. Redlich. 14. Aufl. Gotha 1907.

Dauthendey, Max: Gesammelte Werke. 6 Bde. München 1925.

Ebeling, F. W.: Geschichte der komischen Literatur in Deutschland während der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1869.

Eichrodt, Ludwig: Hortus deliciarum, für deutschen Humor gepflanzt. Lahr 1877—79.

L. Eichrodt, A. Kußmaul u. S. Fr. Sauter: Das Buch Biedermaier. Neue, v. Fr. Eichrodt besorgte Ausgabe. Stuttgart 1911.

Erk-Böhme: Deutscher Liederhort. Leipzig 1893.

Fechter, Paul: Frank Wedekind. Der Mensch und das Werk. Jena 1920.

Feld, Leo: Wolzogens Buntes Theater. „Der Lotse". 2. Jahrg. Heft 11, 347—349. Dez. 1901.

Fritzlar: Überbrettl. „Literar. Echo". 3. Jahrg. Heft 10. 1901.

(Gleim): Romanzen. Berlin u. Leipzig 1756.

Gleim, Joh. W. L.: Lieder, Fabeln und Romanzen. Berlin u. Leipzig 1758.

Ders.: Herrn F. W. Gleims sämtliche poetische Werke. Straßburg 1765.

Ders.: Sämtliche Schriften des Herrn F. W. Gleim. Neue vermehrte Ausgabe. Amsterdam 1765.

Goethe, Wolfg. von: Werke. Weimarer Ausgabe 1887 ff.

Hampe, Theodor: Fahrende Leute. Leipzig 1902.

Heide, Walther: Die älteste gedruckte Zeitung. Mainz 1931.

Heine, Heinr.: Werke, hrsg. v. Ernst Elster. 2. Ausg. Leipzig 1924 ff.

Hertwig, A.: Ernst von Wolzogens Überbrettl in Wort und Bild. Berlin 1901.

Hertz, W.: Spielmannsbuch. III. Aufl. Stuttgart u. Berlin 1905.

Hoffmann v. Fallersleben: Werke. Auswahl in drei Teilen, hrsg. v. Augusta Weldler-Steinberg. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart. Deutsches Verlagshaus Bongs & Co. 1912.

Ders.: Deutsches Liederbuch (Deutsche Gassenlieder — Deutsche Salonlieder — Hoffmannsche Tropfen). Leipzig 1848.

Ders.: Mein Leben. Hannover 1868.

Holzhausen, Paul: Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger. Diss. Halle 1882 Teildruck). Vollständig in Zachers „Zeitschrift. f. dtsche Philologie". 15. Bd. 1883.

Hub, Ignaz: Deutschlands Balladen- und Romanzendichter von G. A. Bürger bis auf die neueste Zeit. Karlsruhe. 3. Aufl. 1853.

Jacobi, J. G.: Romanzen aus dem Spanischen des Gongora. Übersetzt von Herrn J. G. Jacobi. Halle 1767.

Joli tambour. Das französische Volkslied. Hrsg. v. H. H. Ewers u. Marc Henry. Berlin 1911.

Kerr, A.: Überbrettl. „Die Welt im Drama". 1904—1917. IV, 327—349.

Klabund: Gedichte. Berlin 1926.

Ders.: Chansons. Wien 1930.

Klenze, Camillo v.: Die komischen Romanzen der Deutschen im 18. Jahrhundert. Marburger Diss. 1891.

Körte, Wilhelm: Johann Wilhelm Ludewig Gleims Leben. Aus seinen Briefen und Schriften. Halberstadt 1811.

Kommersbuch, Allgemeines deutsches. Verlag M. Schauenburg. 96.—99. Aufl. Lahr 1912.

Kortum: Die Jobsiade, hrsg. v. Felix Bobertag. Berlin u. Stuttgart 1882. Kürschners Deutsche Nat.-Lit. Bd. 140.

Kutscher, Artur: Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke. 3 Bde. München 1922—31.

Lacroix, Paul: XVIIIme Siècle. Institutions, usages et costumes. Paris 1875.

Lieder zur Drehorgel für Exkneipe und Bierdorf. Marburg 1908.

Liliencron, Detlev v.: Sämtliche Werke. Berlin u. Leipzig. Verlag Schuster u. Loeffler. 26. Aufl. 15 Bde. 1904 ff.

Löwen, Johann Fr.: Schriften. Hamburg 1765.

Lusse, de: Recueil de romances historiques, tendres et burlesques tant anciennes que modernes avec les notes. Par M. D(e) L(usse). 2 Bde. Paris 1767—74.

Martens, Kurt: Ernst von Wolzogen. „Literar. Echo". 1. Jahrg. 1898—99, Heft 20, Sp. 1263—1268.

Mayne, Harry: Detlev v. Liliencron. Berlin 1920.

Mehring, Walter: Die Gedichte, Lieder und Chansons des Walter Mehring. Berlin 1929.

Mehring, Sigmar: Die Überbrettelei. „Die Nation". Jg. 19, Nr. 45. 1902. H. 714—716.

Meier, John: Volksliedstudien. Straßburg 1917.

Mersmann, Hans: Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung. Leipzig 1930.

Moeller van den Bruck: Das Varieté. Berlin 1902.

Mönckeberg, Adolf: Die Stellung der Spielleute im Mittelalter. Freiburger Diss. 1910.

Mönckeberg, Carl: Überbrettl. „Der Lotse". Jg. I, Heft 32. 1901.

Mühsam, Erich: Sammlung. 1898—1928. Berlin 1928.

Münchhausen, Börries v.: Meisterballaden. Ein Führer zur Freude. Deutsche Verlagsanstalt 1923.

Die zehnte Muse. Dichtungen vom Brettl und fürs Brettl aus vergangenen Jahrhunderten und aus unsern Tagen, begründet von Maximilian Bern, neubearbeitet u. hrsg. v. Rich. Zoozmann. 561—570. Taus. Berlin 1929.

Die zehnte Muse. Neue Folge. Berlin 1925.

Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten. Mit feinen Holzschnitten hrsg. v. Wenk. Leipzig 1849.

Naumann, Hans: Studien über den Bänkelgesang in „Primitive Gemeinschaftskultur". Jena 1921.

Ders.: Grundzüge der deutschen Volkskunde in „Wissenschaft und Bildung". Bd. 181. Leipzig 1922. S. 117 f.

Nicolai, Friedr.: Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Mordgeschichten, gesungen von Gabriel Wunderlich, weyland Benckelsengernn zu Dessaw, herausgegeben von Danyel Seuberlich, Schusternn zu Ritzmück an der Elbe. Berlin u. Stettin 1777/78.

The Pepys Ballads. Cambridge 1929. Two volumes.

Petzet, Chr.: Die Blütezeit der politischen Lyrik. München 1902.

Poppenberg, Felix: „Buntes Theater „Neue deutsche Rundschau". Jg. 12, Heft 2, S. 223—224. 1901.

Pröhle, H.: Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele. Aschersleben 1855.

Rath, Willy: Bänkellieder. Velhagen u. Klasings Monatsh. Jahrg. 1913, 11. Heft.

Ratschky, J. Fr.: Melchior Striegel, ein heroisch-episches Gedicht. Leipzig 1799.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. v. Paul Merker u. Wolfg. Stammler. Berlin 1926 ff. Artikel „Bänkelsänger". I, 105. (H. Naumann). — Ebda: Artikel „Komik". II, 110 ff. (J. Wiegand).

Rebiczek, Franz: Der Wiener Volks- und Bänkelgesang in den Jahren 1800—1848. Wien und Leipzig 1913.

Rein, L.: „Neuer deutscher Bänkelsang. „Die Literatur" XXVII. 1924.

Reliques of Ancient English Poetry, consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets, together with some few of later date, by Thomas Percy, edited by Henry B. Wheatley in three volumes. London 1876.

Ringelnatz, Joachim: Allerdings. Berlin 1928.

Romanzen der Deutschen, mit Anmerkungen über die Romanzen. 2 Bde. Leipzig 1774—78.

Rousseau, J. J.: Dictionnaire de Musique. in „Collection complète des oeuvres de J. J. Rousseau" (1782). Bd. XVII u. XVIII.

The Roxburghe Ballads. London 1873/74. Two volumes.

Sachwörterbuch der Deutschkunde, hrsg. v. W. Hofstetter u. U. Peters. Leipzig und Berlin 1930. Artikel: „Bänkelsang" I, 85 (A. Spamer).

Scheible: Die fliegenden Blätter des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1850.

Schiebeler, Dan.: Romanzen mit Melodien (von Hiller). 2. verb. Aufl. Hamburg 1768.

Schiller, Fr.: Sämtliche Werke. Cottas Säkularausgabe. Stuttgart u. Berlin 1904f. 16 Bde.

Schloemp, Felix: Schabernack und Lumpenpack. München 1913.

Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. 20. Aufl. Leizpig 1928.

Ders.: Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. 5. Aufl. Leipzig 1927.

Speyer, O.: Über das Komische und seine Verwendung in der Poesie. Berlin 1877.

Spiero, H.: Detlev von Liliencron, Sein Leben und seine Werke. Berlin 1913.

Untermann, Mally: Das Groteske bei Wedekind, Thomas Mann, Heinrich Mann, Morgenstern und Wilhelm Busch. Diss. Königsberg 1929.

Vischer, Fr. Th.: Lyrische Gänge. Stuttgart u. Leipzig 1882.

Ders.: Allotria. Stuttgart 1892.

Deutscher Volkshumor in Schwänken, Schelmenliedern etc. 2 Bde. Stuttgart 1849/50. „Kleine Leihbibliothek" Bd. 13 und 14.

Der Volkswitz der Deutschen über den gestürzten Bonaparte, seine Familie und seine Anhänger, zusammengestellt aus den 1813 und 1814 erschienenen Flugschriften, und mit besonderer Bezugnahme auf die Napoleoniden der Gegenwart neu hrsg. „Kleine Leihbibliothek" Bd. 1—12. Stuttgart 1849.

Wedekind, Frank: Gesammelte Werke, hrsg. v. Joach. Friedenthal u. Art. Kutscher. München 1924 ff.

Ders.: Lautenlieder. 53 Lieder mit eigenen und fremden Melodien. Berlin 1920.

Wertherschriften. Sammlung für die Gesellschaft der Bibliophilen, hrsg. v. F. A. Hünich. Leipzig 1924.

Wiener, O.: Arien und Bänkel aus Altwien. Leipzig 1914.

Wolzogen, Ernst v.: Das Überbrettl. „Literar. Echo". 3. Jahrg. 1900/01; S. 541 ff.

Ders.: Verse zu meinem Leben. Berlin 1907.

Einleitung.

I. Zur Forschung über den primitiven Bänkelsang.

Die Arbeiten von Hans Naumann (Studien über den Bänkelgesang 1921) und Gabriele Böhme (Bänkelsängermoritaten, vornehmlich solche zu Anfang des 19. Jahrhunderts 1922) waren die ersten wissenschaftlichen Untersuchungen auf dem bis dahin von der Literaturwissenschaft gänzlich vernachlässigten Gebiete des Bänkelsangs. Eine Klärung der Begriffe „Bänkelsänger" und „Bänkelsang" sowie die Erhellung ihrer Geschichte mußte umso nötiger sein, als ihre Verwendung eine ebenso häufige wie verschiedene war [1]). Die annähernd zur gleichen Zeit und unabhängig voneinander entstandenen Arbeiten brachten ein in den wesentlichsten Punkten übereinstimmendes Ergebnis, das für diese Abhandlung als Grundlage dienen soll.

Der Bänkelsänger ist demnach nicht gemeinhin der Volks- oder Gassensänger [2]), auch nicht der ewige Vagabund im Sinne Villons und des Archipoeta [3]), sondern der Erzähler und Sänger sensationell aufgebauschter Begebenheiten, wie blutige Mordtaten, Hinrichtungsszenen, Feuersbrünste, Unglücksfälle und wundersame Errettungen. Die Bänkelsängermoritat [4]) ist die auf fliegenden Blättern gedruckte, aus dem Prosabericht und einem angehängten Liede bestehende Geschichte, die an großen, grob und grell aufgetragenen und möglichst blutrünstigen Ölbildern demonstriert wird. Das Lied trägt der Bänkelsänger zu einer bekannten Melodie, oft der eines Chorals, oder in improvisierter, eintöniger Weise, dem sogenannten Bänkelsängerton, vor. Das Be-

---

[1]) Die Bezeichnung „Bänkelsänger" erscheint zum ersten Male in B. Neukirchs Gedichtsammlung 1697—1709 (VI, 343) und wird dort bereits in übertragenem Sinne gebraucht: „Die gelehrten Bänkleinsänger — Sind die ärgsten Müßiggänger". (In einem Gedicht: „Abbildungen etlicher Torheiten so sonderlich auf Universitäten passieren"). — Gleichfalls in erweitertem Sinne bei Gottsched (Versuch einer kritischen Dichtkunst 1730, S. 13): „Die Fügung der Wörter gibt oft alten Wörtern einen neuen Verstand: Wenn nun der Skribent sie so verbindet, daß man ohne Mühe sieht, was er haben will, so ist's gut. . . . Z. E. Bank und Sänger ist beides bekannt: wenn ich aber einen schlechten Poeten einen Bänkelsänger nenne, so ist es neu." — Vordem gibt es nur die Bezeichnungen „Avisensänger", „Gassensänger" oder „Marktsänger".

[2]) Paul Rebiczek: Der Wiener Volks- und Bänkelsang in den Jahren 1800—1848, S. 46.

[3]) Willy Rath: Bänkellieder, S. 379.

[4]) „Moritat" wahrscheinlich von „Mordtat" herkommend; durch Dehnung dreisilbig geworden. Andere Möglichkeiten: aus lateinisch moritatem, von morio = Hofnarr oder studentische Scherzbildung wie „Pfiffikus", „Luftikus". Vgl. Böhme, S. 11.

gleitinstrument ist in den meisten Fällen der Leierkasten. Vom gewöhnlichen Volkssänger unterscheidet sich der Bänkelsänger hauptsächlich dadurch, daß er ausschließlich Moritaten, Erzählungen ernsten Charakters, vorträgt, während jener Volks- und volkstümliche Lieder ernsten wie heiteren Inhalts singt.

Herrscht über das Auftreten des Bänkelsängers der jüngeren Zeit ziemliche Klarheit, so läßt sich nichts Bestimmtes über seine Herkunft sagen. Wohl weisen alle Anzeichen darauf hin, daß der frühere Zeitungssinger, der Kunde von den Tagesneuigkeiten brachte, sein Vorfahr ist; wann aber der erste Bänkelsänger mit Bild und Leierkasten aufgetreten ist, konnte bisher nicht festgestellt werden, und es bestehen geringe Aussichten, daß jemals darüber Klarheit herrschen wird. Die Berichte des Zeitungssängers [5]), die „Relationen", gleichen jedenfalls bereits sehr den späteren Moritaten. Auch hier folgt dem mit Holzschnitten illustrierten Prosabericht ein zusammenfassendes Lied mit lehrhaftem Schluß. Ob aber der Bänkelsang erst von der „Neuen Zeitung" seinen Ausgang genommen hat [6]), kann nicht bewiesen, ja nicht einmal wahrscheinlich gemacht werden. Der Zeitungsgedanke ist sicher viel älter als die Buchdruckerkunst, und gerade vor dem Erscheinen der Zeitungen hatte der Bänkelsang seine größte Daseinsberechtigung [7]). Auffallend ist jedenfalls, daß die „Neue Zeitung" und noch die ersten richtigen Zeitungen [8]) in unserem Sinne ihre Berichte in gebundener Form brachten, die später durch die Prosa ersetzt wurde. Man darf in dem Bänkelsänger den Nachfahren der alten fahrenden Sänger sehen [9]), die gleichfalls von besonderen Geschehnissen in aller Welt berichteten und in ihren Schilderungen stark übertrieben, um große Bewunderung zu erregen [10]). Die Weiterentwicklung vom fahrenden Sänger zum Bänkelsänger hat man sich nach G. Böhme folgendermaßen zu denken: „Mit dem Wachsen der geistigen Bildung, der Bücher, der Theater, schließlich der Zei-

[5]) Eine dem Zeitungssänger verwandte Erscheinung ist der Parasit der Römer, der die reichen Patrizier über die Skandalchronik auf dem Laufenden hielt. Vgl. Hatin: Histoire poétique et littéraire de la presse en France. Paris 1859, I, 15.

[6]) Naumann: S. 187. „Und einzig und allein dieser „Neuen Zeitung' verdankt auch der Bänkelsang seinerseits seine ganze Entstehung."

[7]) Gautier (Les Epopées françaises. Seconde Edition. Paris 1892—94. II, 92) sagt von einer besonderen Gruppe von Jongleuren: „Ils étaient la presse".

[8]) Vgl. Heide, W.: Die älteste gedruckte Zeitung, S. 11.

[9]) Hampe (Fahrende Leute, S. 40) spricht vom blinden Bänkelsänger, der „vom Helden Siegfried, vom großen Kaiser Karl oder vom Herzog Ernst sang". „Daneben [neben den Heldengedichten] hatten wohl strophische Lieder, die gesungen wurden und von deren Art unsere Mordgeschichts- und sonstigen Bänkelsängerlieder späte Abkömmlinge sind, die gleichen Stoffe in größerer Kürze behandelt." (S. 28). Rein: „Der Bänkelsang war eine Entartungserscheinung des Minne- und Meistergesangs". (Neuer deutscher Bänkelsang, S. 21.)

[10]) Vgl. Mönckeberg, A.: Die Stellung der Spielleute im Mittelalter, S. 7 und 19.

tungen, werden sie für den Gebildeten unnötig. Sie sind nur noch auf niederes Publikum angewiesen und müssen sich diesem anpassen. Ihr Erwerb wird geringer, sie sehen nun ihren Verdienst durch aufdringliche, marktschreierische Art zu steigern und jedes Mittel ist ihnen recht“ [11]).

Es ist allerdings nicht angängig, diese Verbindungslinie zwischen fahrendem Sänger, Zeitungssinger und Bänkelsänger zu ziehen, wenn man mit Naumann in dem Bänkelsang eine „moralische Institution“ sehen will [12]). Der moralisierende Charakter berechtigt aber nicht ohne weiteres zu dieser Annahme. Er ist auch nicht auf direkten geistlichen Einfluß zurückzuführen, wennschon ein solcher gewirkt hat. Im 16. Jahrhundert hauptsächlich, zur Zeit der „Urgichten“ [13]) und Hinrichtungslieder, waren die Geistlichen häufig die Verfasser dieser Moritatengruppe. Sie nützten die Sensationslust der Masse in gleichem Maße aus wie der Bänkelsänger. Der Vorgang der Hinrichtung und die „letzten Worte“, mitunter auch die ganze Lebensgeschichte des Verbrechers wurden von ihnen, die den Verurteilten auf dem Wege zum Schaffot begleiteten, in Moritaten gefaßt und durch den Bänkelsänger vertrieben. Auf diese Weise machten sie Propaganda für ihre Seelsorgetätigkeit; gleichzeitig war es ein Nebenverdienst für sie. Gegen eine Summe Geldes wurde sogar die Erlaubnis erteilt, bei dem letzten Abendmahl des Verbrechers zugegen zu sein [14]). Vom Volke wurde das nach Kräften ausgenützt; war es doch recht anziehend, das Verhalten eines zum Tode Verurteilten zu beobachten. Den frommen, moralisierenden Tiraden ist weder hier noch bei den späteren Moritaten allzuviel Bedeutung beizumessen. Sie sind allein schon durch den Stoff bedingt. Gerade wenn man geneigt ist, in der Ursprungsfrage an das fahrende Volk anzuknüpfen, wird die Tatsache zu beachten sein, daß die Moral bereits beim römischen Mimus eine Rolle spielte. Bei der allgemein stark didaktischen Einstellung des 16. und 17. Jahrhunderts ist das Ermahnen und Moralpredigen in solchen Erzählungen etwas Selbstverständliches. Man denke nur an die Meistersinger mit ihren belehrenden Stoffen. An einer moralisch eindeutigen Einstellung kam der Bänkelsänger schon wegen der nicht ohne Grund streng durchgeführten Zensur nicht vorbei; nur unter dem Deckmantel einer einwandfreien Moral gelang es ihm, seine Moritaten, die gewagten Dingen durchaus nicht auswichen, mit obrigkeitlicher Erlaubnis dem Jahrmarktspublikum zu Gehör zu brin-

---

[11]) Böhme, S. 6.
[12]) Naumann, S. 176 u. 183. — Vgl. dagegen Möncke berg, S. 7.
[13]) „Urgicht“ oder „Vergicht“ = vor Gericht erzwungene Aussage eines Angeklagten; darüberhinaus die Lebensgeschichte des Verbrechers und seine Untaten. Böhme, Anm. 34.
[14]) Böhme, Anm. 209.

gen [15]). Sie ist oft unnatürlich dick aufgetragen, zuweilen willkürlich angehängt, nur damit sie vorhanden ist. Nicht um die Menschheit durch abschreckende Beispiele vor Verbrechen zu warnen, erzählt der Bänkelsänger seine Geschichte, sondern um unerhörte Tagesneuigkeiten zu verbreiten. Dies war die Absicht des ersten wie des letzten Bänkelsängers.

Eng mit der Frage nach dem Wesen dieser ganzen Einrichtung hängt eine andere zusammen: Ist der Bänkelsänger selbst der Verfasser seiner Moritaten oder ist er nur ihr Vertreiber? Naumann bejaht das letztere [16]) und lehnt es aus dem gleichen Grunde ab, irgendwelche Beziehungen zum Fahrenden herzustellen. Sein Argument, der Bänkelsänger unterscheide sich von diesem allein dadurch, daß er in seinem Auftreten an die Jahrmärkte und Messen gebunden sei [17]), entspricht nicht den Tatsachen. Gabriele Böhme weist nach, daß Bänkelsänger gerade in früheren Zeiten allein von Ort zu Ort zogen, ohne sich dem Jahrmarktstreiben anzugliedern [18]). Ursprünglich hat der Bänkelsänger seine Moritaten selber verfaßt: „Die fliegenden Blätter waren früher im Grunde Verlagsartikel derer, die sie auf dem Leierkasten verkauften. Da nach dem Pressegesetz Druck und Druckort der fliegenden Blätter genannt werden mußten, so wurden die Moritaten mehr und mehr Verlagsartikel der Buchhändler und -drucker“ [19]). Aber noch im 19. Jahrhundert hat man zwischen solchen zu unterscheiden, die vom Bänkelsänger herrühren und anderen, die von Gebildeteren für ihn hergestellt wurden. Die Besonderheiten des Bänkelsängerstils legen am deutlichsten Zeugnis dafür ab, daß er aus ungebildeter Hand hervorgegangen ist. Nachher wurde dieser Stil mit allen seinen Eigenschaften ein Maßstab auch für die gebildeten Verfasser, die möglichst „echte“ Moritaten liefern wollten. Mit der Feststellung der Tatsache, daß der Bänkelsänger auch schöpferisch an seinen Darbietungen beteiligt ist, wird nicht gleichzeitig die Frage entschieden, ob der Bänkelsang zur Kunst- oder Volksdichtung zu rechnen ist. Mit Volkspoesie hat er nichts gemein. Der Bänkelsänger dünkt sich weit über seine Zuhörerschaft erhaben, und seine Ausdrucksweise verrät deutlich das Bemühen um einen gebildeten, hochpoetischen Ton. Allerdings war seine Wirkung auf die Volksseele so groß, daß zahlreiche Moritaten ins Volkslied eindrangen, und gerade diese Schauerballaden wurden am liebsten gesungen. Einigen ist die Herkunft von der Moritat noch anzusehen. Dazu gehören außer anderen „Die Kinds-

[15]) Böhme (S. 9) berichtet, daß ein Bänkelsänger um Erlaubnis nachsuchte, die „Entstehung eines Mädchens“ demonstrieren zu können.
[16]) Naumann, S. 174.
[17]) Naumann, S. 170.
[18]) Böhme, S. 9.
[19]) Pröhle: Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele, S. XXVIII.

mörderin“ [20]), „Die verkaufte Müllerin“ [21]), „Der Wirthin Töchterlein“ [22]), „Das Haßlacher Tal“ [23]), „Ritter Willibald“ [24]), „Die Mordeltern“ [25]). Zur Volksdichtung gehört allein, was Ausdruck gemeinsamen Denkens und Fühlens ist. Dies trifft für den Bänkelsang nicht zu; er ist nur auf den Geschmack des Volkes zugeschnitten. Er ist volkstümlichste, auf niedrigster Stufe stehende Kunstdichtung.

II. Stilisierter Bänkelsang.

Der Bänkelsang hat sich ein größeres Verdienst erworben, als nur die Volksmenge mit seinen schaurigen Geschichten zu unterhalten und gruseln zu machen. Er hat einer großen Anzahl von Dichtern wertvolle Anregungen gegeben, und seiner Manier haben sich ungeahnte Möglichkeiten künstlerischer Wirkung erschlossen. Die Eigenheiten seiner Sprache, seines ganzen Gebarens sind nicht schlechthin karikiert worden; sie formten sich zu einer neuen Eigenheit, sie wurden jeweils typisch für eine besondere künstlerische Haltung. Und diese verschiedenen Typen eines nach höheren Gesichtspunkten umgeformten, d. h. stilisierten Bänkelsangs herauszustellen und sie in Beziehung zu ihrem Vorbild zu bringen, ist die Aufgabe dieser Arbeit. Von stilisiertem Bänkelsang wird im folgenden nur da die Rede sein können, wo es sich um eine bewußte Anlehnung an den primitiven Bänkelsang handelt, wie er in seiner ausgeprägten Form im 18. und 19. Jahrhundert erscheint.

Zur besseren Übersicht mag eine Vorausnahme und kurze Kennzeichnung der einzelnen Typen erfolgen.

I. Der Salonbänkelsang der Romanzendichter. Rationalistische Denkweise und Neigung zu volksmäßigem Empfinden, übermütige Laune und weiche Sentimentalität verbinden sich in der Romanze Gleims und seiner Nachfolger zu einer eigenartigen Mischung.

II. Die Schauerballade Bürgers. Der Bänkelsang findet hier seine stärkste Wirkungsmöglichkeit, die Schilderung des Grausigen auf grauenerregende Weise in der Absicht, den Zuhörer zu ergreifen und zu erschüttern, von Bürger in künstlerischer Vollendung zu gewaltiger Höhe getragen. Sein Verdienst ist kein geringeres, als an der Schaffung der deutschen Kunstballade hervorragend beteiligt zu sein.

---

[20]) Erk-Böhme: Deutscher Liederhort. I, 185 ff.
[21]) Ebda. I, 193 ff, Vgl. Anm. S. 199.
[22]) Ebda. I, 188.
[23]) Pröhle, Nr. 81.
[24]) Erk-Böhme. I, 159.
[25]) Ebda. I, 172 ff.

III. Das politische Bänkelsängerlied. Seine bänkelsängerischen Eigenschaften dienen vornehmlich der Lächerlichmachung des politischen Gegners.

IV. Die scherzhafte Bänkelsängermoritat. Sie nimmt von Vischers Schartenmayergesängen ihren Ausgang. Im wesentlichen tendenzlos, findet sie ihre Freude an dem ungewollt komischen Stil und den bizarren Bildern des Bänkelsangs.

V. Der Varietébänkelsang. In ihm kommt das Varietémoment des Bänkelsangs zu neuem Leben. Das Grotesk-Komische und eine stark soziale Note bestimmen seinen Charakter.

Der zu behandelnde Stoff ist teilweise in Einzelstudien bereits eingehend — allerdings unter anderen Gesichtspunkten — untersucht worden, so daß in manchen Dingen ein Hinweis auf die zuständige Literatur genügen wird.

Die fünf Typen eines stilisierten Bänkelsangs.

I. Der Salonbänkelsang.

1. Gleim und der französische Romanzensang.

Eine abermalige Untersuchung der Beziehungen Gleims zu seinem französischen Vorbild Moncrif [1]) ist deshalb notwendig, weil sie zu Ergebnissen führen wird, die die Romanzendichtung in ganz anderem Lichte erscheinen lassen.

Man hat darin, daß Gleim in seinen Romanzen Bänkelsängerallüren annimmt, eine Verkennung der französischen Romanze einerseits und des Bänkelsangs andererseits sehen wollen [2]). Gleim sei auf den Bänkelsang gekommen, weil er in der Bänkelsängermoritat das deutsche Gegenstück zur französischen Romanze gesehen habe. In Wirklichkeit liegen die Verhältnisse weniger verworren und werden nun auch verständlicher: Die Romanzen Moncrifs sind ebenso Nachahmungen des Bänkelsangs wie die Gleims.

Dazu bedarf es vorerst des Hinweises, daß der Bänkelsänger einst auch in Frankreich eine bekannte Erscheinung war und daß es irrig ist, sein Wirken auf Deutschland begrenzen zu wollen. In der Kulturgeschichte von Paul Lacroix finden sich zahlreiche Abbildungen, die von dem Auftreten des Bänkelsängers in Frankreich zeugen, das dem des deutschen genau entspricht [3]). Auch hier erscheint er mit Bild und Leierkasten, den langen Stab in der Hand, mit verzerrtem Munde deklamierend. Verbreitet waren besonders in Paris die Hinrichtungslieder (Complaintes), die von der Lebensgeschichte und den Untaten des Verbrechers berichteten. „Une grande exécution était toujours, à Paris surtout, une espèce de fête pour le peuple, qui se montrait avide d'y assister et d'en bien voir les détails. — Le jour de l'exécution était annoncé d'avance par les crieurs qui vendaient l'arrêt imprimé; des espèces de pèlerins portant une croix et un scapulaire, pour se distin-

[1]) s. Holzhausen, Paul: Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger. 1882. Klenze, Camillo v.: Die komischen Romanzen der Deutschen im 18. Jahrhundert. 1891.

[2]) Holzhausen: „Gleim verwechselte den reinen, keuschen Ton des Volksliedes mit den gellenden Sängen der Bänkelsänger". S. 154.

[3]) Lacroix, XVIIIme siècle. Institutions, usages et costumes. Paris 1875. S. 331 (Fig. 175); S. 353 (Fig. 225); S. 371 (Fig. 232).

guer des chanteurs de chansons bachiques et joyeuses, parcouraient les rues, à pas lents, en psalmodiant d'une voix lamentable la complainte nouvelle des crimes du condamné" [4]). Bilder zeigten den Verbrecher auf seinem letzten Gang und den Akt der Hinrichtung [5]).

Auch im französischen Volkslied sind die Einflüsse des Bänkelsangs festzustellen. Auf eine Moritat geht die bekannte "Complainte sur la mort d'Henri III" ("Pleurez, pleurez, fidèles royalistes") [6]) zurück.

Moncrif gebraucht den Moritatenstil in seinen beiden ersten Romanzen, die für die weitere Romanzendichtung in Frankreich vorbildlich waren. Schon die langatmigen, plakatartigen Überschriften weisen auf die Beziehung zur Moritat hin ("Les infortunes inouis de la tant belle, honnête et renommée Comtesse de Saulx"; "Les constantes et malheurenses amours d'Alix et d'Alexis") [7]). Der Inhalt beider Romanzen ist eine Mordgeschichte, und ihre Behandlung zeigt deutlich, daß Moncrif bemüht ist, den Bänkelsängerton zu parodieren. Der Aufbau ist ganz der der Moritat: Anrufung des Publikums und Ankündigung des zu erwartenden Berichts [8]), die eigentliche Geschichte und die moralische Nutzanwendung [9]). Kennzeichnend für das Gebaren des Bänkelsängers ist die Gewohnheit, mit pathetischer Stimme Partei zu ergreifen, den Übeltäter zu verdammen, das unglückliche Opfer laut zu beklagen [10]):

"Mais las hélas! c'est que par trop étoit
Mari méchant, qui tant mal la traitoit."
"Comtesse, hélas! quel sera ton destin?"

Moncrif will dadurch den naiven Charakter der Romanze hervorheben, auf den er besonderen Wert legt. Bänkelsängerisch ist weiter das

---

[4]) Lacroix, S. 309.

[5]) Lacroix, S. 308 (Fig. 164/66): „Détails historiques et véritables de crimes atroces, commis de dessein prémédité par A. Fr. Desrues."

[6]) Joli tambour, S. 19. — Andere Volkslieder, die aus Moritaten entstanden sind, s. in „Chants et chansons populaires recueillis et annotés par Jérome Bujeaud". Niort 1866. II, 114, 139, 213, 226, 234, 239.

[7]) Recueil de Romances historiques, tendres et burlesques; I, 27 und 37.

[8]) „Sensibles coeurs, je vais vous réciter:
Mais sans pleurer, las! comment les conter,
Les déplaisirs, les ennuis et les maux.
Qu'a tant souffert la Comtesse de Saulx."

[9]) „Epoux, époux, n'oubliez son destin:
Que un jaloux ne fit heureuse fin."
(„Les infortunes inouis . . .)"
„Après si triste tragédie,
Tout sage époux,
Ne peut de sa moitié chérie
Etre jaloux." („Les constantes amours . . .)"

[10]) Die folgenden Beispiele sind sämtlich aus Moncrifs erster Romanze „Les infortunes inouis".

überstarke Betonen belangloser Dinge, das ständige Abschweifen, das Nebeneinander beziehungsloser Gedanken, alles Stilmittel, die wegen ihrer naiv-komischen Wirkung beliebt sind.

"Dans son Chatêl, entre quatorze Tours,
Comme en prison, la tint-il pas toujours!
Dames d'honneurs point, ni de Cavaliers,
Pages aucuns, et pas plus d'Ecuyers.
Mais pis encor, la pauvrette n'avoit
Serf ni servante, et son mari servoit,
Le pain faisoit, pâtissoit, rôtissoit,
Faisoit le lit, et volaille engraissoit."

Genaue Zeitangabe unterläßt der Bänkelsänger nie, um den Vorgang recht wahrscheinlich zu machen. Sie findet sich hier ebenfalls ("Deux ans passés, deux ans et seize jours"). Charakteristisch ist vor allem die Mordszene, bei der nichts versäumt wird, um das Schreckliche des Vorganges in allen Einzelheiten auszumalen. Zwischendurch ertönen immer wieder die Ausrufe des Bänkelsängers, der den grausigen Eindruck nach Möglichkeit zu steigern sucht, indem er sich selber ergriffen zeigt.

"Mais un matin, source de plus grands maux!
On ouvre l'huis, c'est le Comte de Saulx.
Sa moitié voit, tenant sur son giron,
Et caressant le plus gentil poupon.

Morne et tremblant il reste avec effroi;
Il fut absent, elle a faussé sa foi.
Il va penser qu'en la Tour introduit,
Un verd galant l'escaladoit la nuit.

Sa dague alors prenant avec fureur,
A l'innocent l'enfonça dans le coeur:
Puis sur sa femme avec un noir regard,
Il va levant l'ensanglanté poignard.

Femme sans foi, sans vergogne, sans moeurs,
Recours à Dieu, tu vas mourir, tu meurs.
L'infortunée à ces mots n'entendoit,
Serrant l'enfant qui son âme rendoit.

Bouche sur bouche elle veut recueillir
Le fruit amer de son dernier soupir.
Quel tigre alors n'eût daigné s'attendrir!
Et le cruel sa moitié va meurtrir.

Vers son beau sein déjà le fer mortel — —
Mais quel grand bruit à l'entour du Châtel!"

Diese Romanzen Moncrifs haben eine Anzahl von Nachahmungen im Gefolge gehabt. Man erkennt sie als solche schon an ihrem Titel: "Les infortunées amours du Comte de Cominge", "Les infortunées amours de Gabrielle de Vergi et de Raoul de Coucy", "La fin cruelle et tragique des constantes amours de Mysis et de Zara" [11]).

Für Moncrif, später auch für Gleim [12]), waren die Romanzen des Spaniers Gongora [13]) vorbildlich. Ihnen war bereits jene komisch-satirische Note eigen, die Moncrif durch die parodistische Behandlung der Bänkelsängermoritat noch verstärkte. Auf Gongora gehen die Travestien der klassischen Mythologie zurück, die in Deutschland hauptsächlich Schiebeler pflegte.

Die Beziehungen Moncrifs zum Bänkelsang erklären nunmehr den gleichfalls bänkelsängerischen Charakter der Gleimschen Romanzen [14]). Gleim wußte, daß der Stil, den die Franzosen mit Vorliebe pflegten und verfeinerten, der Moritat abgesehen war; was natürlicher, wenn er — allerdings mit weniger Geschmack und Feingefühl — mit dem Stoff auch die Manier übernahm. Was wurde aber mit der Nachahmung des Bänkelsängerstiles bezweckt? Holzhausen vertritt die Ansicht, Gleims Romanzen bedeuteten eine bewußte Annäherung zum Volkstümlichen hin, das aber falsch verstanden sei und durch seine Ironisierung ins Gegenteil umschlüge [15]). Die Erklärung für diesen wenig überzeugenden Gedankengang soll scheinbar folgende, noch unzutreffendere Feststellung geben: „Da nun aber Gleim das Volkslied, welches ihm nur in der Gestalt des Bänkelsängerliedes bekannt oder zugänglich war [?] unmöglich als einen um seiner selbst würdigen Vorwurf erkennen konnte, so behandelte er es ironisch" [16]). Angenommen, es sei richtig, daß Gleim von einer Existenz des Volksliedes nichts wußte, das er sich — um Holzhausens Gedanken zu Ende zu

---

[11]) Recueil de romances historiques, tendres et burlesques; I, 1. 17, 51.

[12]) Romanzen nach Gongora: „Der gute Tag", „Die Zeit", „Der schöne Bräutigam".

[13]) Luis de Gongora (1561—1627).

[14]) Gleims Romanzen erschienen 1756. Die erste ist eine Übersetzung von Moncrifs „Les constantes amours d'Alix et d'Alexis" und hat den Bänkelsängertitel: „Traurige und betrübte Folgen der schändlichen Eifersucht, wie auch heilsamer Unterricht, daß Eltern, die ihre Kinder lieben, sie zu keiner Heirat zwingen, sondern ihnen freien Willen lassen sollen; enthalten in der Geschichte Herrn Isaac Veltens, der sich am 11. April 1756 zu Berlin eigenhändig umgebracht, nachdem er seine getreue Ehegattin Marianne und derselben unschuldigen Liebhaber jämmerlich ermordet."

[15]) Holzhausen, S. 155.

[16]) Holzhausen, S. 154.

führen — ohne Zweifel zum Vorbild genommen haben würde: wie kann man ihm eine „bewußte Annäherung zum Volkstümlichen hin" zumuten, wenn ihm der Bänkelsang nur der Ironie würdig schien? Da es unwahrscheinlich ist, sich ohne zwingenden Grund in einen solchen Widerspruch zu verwickeln, mußte die Ursache an anderer Stelle liegen. Ein kleiner Irrtum war es, der zu einer falschen Beurteilung der ganzen Romanzendichtung führen mußte. Man glaubte bisher allgemein, indem man sich auf Holzhausen und Körte [17]) stütze, Gleim habe seine Romanzen für den Jahrmarktsbänkelsänger geschrieben [18]), um ihm bessere Stoffe zuzuführen. Diese Annahme bestärkte eine von Holzhausen und Körte folgendermaßen zitierte Stelle aus einem Geleitwort zu den Romanzen: „Je öfter dieser Versuch (spanische und französische Romanzen zu übersetzen) [19]) von den rühmlichen Virtuosen mit Stäben in der Hand künftig gesungen wird, desto mehr wird man dem Verfasser glauben, daß er die rechte Sprache dieser Spielart getroffen habe" [20]). In den ersten Ausgaben der Romanzen Gleims lautet diese Stelle ein wenig anders (man achte auf die andere Stellung der Satzzeichen!): „Je öfterer dieser Versuch von den rühmlichen Virtuosen mit Stäben in der Hand, künftig gesungen wird, desto mehr wird der Verfasser glauben, daß er die rechte Sprache dieser Dichtart getroffen habe" [21]). Freilich sollten diese Romanzen gesungen werden, aber in den Salons der vornehmen Gesellschaft und nicht auf der Straße. Andernfalls hätte Gleim den Prosatext nicht vergessen dürfen, ohne den die Bänkelsängermoritat nicht zu denken ist. Er hatte durchaus recht, wenn er den Bänkelsängerton für eine wesentliche Eigenschaft dieser „Dichtart" hielt, die er von Moncrif übernommen hatte. In der Auffassung der Romanze ist er von diesem keinesfalls abgewichen.

2. Der Typus der Bänkelsängerromanze.

Die einzelnen Belege, die die Gemeinsamkeiten der Gleimschen Romanze und der Bänkelsängermoritat betreffen, findet man bei Camillo von Klenze (Die komischen Romanzen der Deutschen im 18. Jahrhundert 1891. S. 16 ff.). Es kann somit als bereits feststehendes

---

[17]) Körte, W.: Gleims Leben. S. 45. „Gleims Absicht war bei den Romanzen besonders: den Volkston zu treffen, und jenen Sängern an den Straßenecken, die mit dem Stecken die gemalte Leinwand erläutern, bessere Verse unterzulegen."

[18]) Holzhausen, S. 154.

[19]) Zwischenbemerkung Holzhausens.

[20]) Holzhausen, S. 154.

[21]) (Gleim): Romanzen. Berlin u. Leipzig 1756.
ders. Romanzen. Berlin u. Leipzig 1758.
ders. Sämtliche Schriften. Amsterdam 1765. S. 206.
ders. Sämtliche poetische Werke. Straßburg 1765. II, 169.

Ergebnis hingenommen werden, daß folgende Kennzeichen der Romanze auf die Nachahmung des Bänkelsangs zurückzuführen sind:

1. Motivwahl.
2. Langer Titel.
3. Anruf des Publikums.
4. Bezeichnung genauer Orts- und Namensangaben.
5. Schlußmoral.

Nicht alle genannten Eigenschaften sind in jeder Romanze vertreten. Namentlich ist der Gegenstand oft ein ganz anderer, als ihn der Bänkelsänger brauchen kann. Häufig fehlen auch die Orts- und Namensangaben, auf die die französischen Romanzendichter meistens ganz verzichten, während diese Kleinigkeiten gerade bei den Nachfolgern Gleims bis zur Geschmacklosigkeit herausgestrichen werden.

In der Zeit der Aufklärung konnte der Bänkelsänger bei dem gebildeten Dichter nur Heiterkeit erregen. Man machte sich über ihn lustig, der mit aufgeregter Gebärde aus einem alltäglichen Fall eine Sensation machte, man spöttelte über den Aberglauben, der das ungebildete Volk gefangen hielt, das Erdichtetes und oft Unmögliches für wahr hinnahm. Hinzu kommt noch der eigenartige Stil dieser Mord- und Spukgeschichten, der genug Anlaß zur Parodie gab. Mit der Bezeichnung „Parodie" wird jedoch das Wesentliche des Romanzencharakters nicht erfaßt: Wohl lachte man den Bänkelsänger aus und kehrte alle die Besonderheiten seines Gebarens ins Komische, aber eine eigentliche Parodie auf den Bänkelsang ist die Romanze nicht. Gleim will mit seinem gesucht naivtrivialen Ton nicht den Bänkelsänger verhöhnen; er hat eine offensichtliche Freude an seinen Eigentümlichkeiten, die Ausdruck für eine besondere, ästhetisch-feine Einstellung werden. Es ist das überlegene, aber wohlgefällige, graziös-tändelnde Spiel mit volkstümlicher, primitiver Denkweise, das in den Mittelpunkt des Interesses rückt und ganz Selbstzweck wird. Die Absicht des Romanzendichters ist, Unterhaltung für einen gebildeten Gesellschaftskreis zu schaffen, und zwar auf eine möglichst anmutige und possierliche Weise. Die naiv-komische Pose, mit der solche wunderlichen, ergötzlichen Begebenheiten vorgetragen werden, und hinter der sich eine feine Ironie versteckt, übte einen bestrickenden Reiz auf die Welt des Rokoko aus. Die Romanze verrät trotz ihren plumpen Bänkelsängerstils feines ästhetisches Empfinden. Sie erfordert eine „gewisse Mischung höherer Fähigkeiten des Geistes, um glücklich bearbeitet zu werden" [22]). Über dem ungelenken, holprigen Bänkelsängerstil muß ein geläuterter Geschmack walten, der hinter einer scheinbar flüchtigen Nachlässigkeit eine geübte und über den Dingen stehende Hand verrät. „Ja, der Romanzendichter kann oft sogar eine Verbindlichkeit

[22]) Romanzen der Deutschen, S. VII.

haben, veraltete Wörter und Redensarten, gewisse burleske und niedrig-komische Ausdrücke, die von den gemeinen wohl zu unterscheiden sind, gewisse gangbare Sprüchwörter etc. hervorzusuchen und mit Verstand zu gebrauchen" [23]). Bänkelsängerallüren werden hier zu geschätzten, für jenen besonderen Ton eigentümlichen Stilmitteln.

Was den eigentlichen Reiz der Romanze ausmacht, ist — so widersprechend es klingen mag — die Verbindung rationaler Mentalität mit gefühlsmäßigem Empfinden. Der ironisch-satirischen Behandlung volkstümlicher Stoffe steht eine nahezu sentimentale Note gegenüber, die auf den Zuhörer stark einwirkt. "Quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet" [24]). Für die Romanzendichter ist die Beachtung volkstümlicher Denkart bereits charakteristisch, wenn auch bei ihnen kein Versuch ernster Würdigung und bewußter Übernahme von Volkspoesie zu sehen ist. Die burleske Romanze kennzeichnet den Übergang von abnehmendem Hochmut zu aufkommendem Verständnis volkstümlichem Wesen gegenüber.

Die allgemein übliche Bezeichnung „Salonbänkelsang" für die Romanzendichtung muß als recht glücklich angesehen werden; die Romanze dieser Zeit ist letzten Endes eine auf den gebildeten Hörerkreis zugeschnittene Moritat. Der musikalische Vortrag weist nur in wenigen Fällen eine Beziehung zur Bänkelsängerweise auf. Die in ihrem Verlauf sehr einfache Melodie unterstützt die „verstellte Einfalt", deren sich die Romanzensänger befleißigen. Die musikalische Phrase soll zugunsten des Vortrags zurücktreten: "Il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant: il suffit qu'il soit naif, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix" [25]).

Auf die Nachfolger Gleims [26]) braucht hier nicht weiter eingegangen zu werden, da sie bei Holzhausen einzeln besprochen sind. Sie gefielen sich in möglichst derber Nachahmung des plattesten Bänkelsängerstils und bevorzugten erotische Stoffe. Der eigentliche Charakter der von Gleim überkommenen Romanze wurde von ihnen verdorben [27]). Das Parodistische der Romanze wurde in tendenziöser Weise ausgewertet. Alle möglichen Übelstände der Zeit wurden gegeißelt, ganze Stände lächerlich gemacht; sogar Ansätze zu einer so-

---

[23]) Ebda., S. XXXVI.
[24]) Rousseau: Dictionnaire de musique. II, 101.
[25]) Ebda. II, 101.
[26]) Löwen, Schiebeler, Raspe, Hölty, Gotter, u. a.
[27]) Über die Einführung der Bänkelsängerromanze in die Oper s. Holzhausen, S. 165 ff.

zialen Kritik sind vorhanden [28]). Von den Romanzen aus nahm der Bänkelsängerstil seinen Weg zu den Travestien und Parodien, deren Blüte in die gleiche Zeit fällt. Parodiert wurden von den Aufklärern die Werke der Empfindsamkeitsperiode. Die bänkelsängerische Übertreibung des Pathetischen war ein billiges und wirksames Mittel, um ernste Dichtungen lächerlich zu machen. Eine ganze Anzahl von Parodien mußte Goethes "Werther" sich gefallen lassen. Die beste von ihnen ist die Heinr. Gottfr. von Bretschneiders: „Eine entsetzliche Mordgeschichte von dem jungen Werther, wie sich derselbe den 21. Dezember durch einen Pistolenschuß eigenmächtig ums Leben gebracht. Allen jungen Leuten zur Warnung, in ein Lied gebracht, auch den Alten fast nützlich zu lesen. Im Ton: Hört zu ihr lieben Christen." 1776. Sie ist im Schema der üblichen Mordgeschichten abgefaßt. Der Gefühlsüberschwang des „Werther" wird durch komische Situationen und Vergleiche ins Lächerliche gezogen:

„Sie strich mit ihrer Nase
Vorbei an Werthers Mund,
Sprang auf als wie ein Hase
Und heulte wie ein Hund" [29]).

Eine Korrektur der Werthergeschichte mit glücklichem Ausgange leistet sich Nicolai: „Eine trostreiche und wunderbare Historia betitelt: Die Leiden und Freuden Werther des Mannes; zur Erbauung der lieben Christenheit in Reime gebracht, und fast lieblich zu lesen und zu singen. Im Ton: Ich Mädchen bin aus Schwaben oder auch nach eigener Melodey. Gedruckt allhier in diesem Jahr, Da all's über'n arm'n Werther her war" [30]). Goethe hat eine derbe Entgegnung dazu geschrieben: „Nicolai auf Werthers Grabe" [31]). Im „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" läßt Goethe einen Bänkelsänger mit einer Moritat auftreten. Der ernste Charakter des primitiven Bänkelsangs ist beibehalten:

„Ihr lieben Christen allgemein,
Wann wollt ihr euch verbessern?
Ihr könnt nicht anders ruhig sein,
Und euer Glück vergrößern:
Das Laster weh dem Menschen thut;

---

[28]) s. Klenze, S. 28. — Benzmann: Die deutsche Ballade. I, 217. „Ich muß freilich bekennen, daß die Romanzen gerade wegen ihres bänkelsängerischen Tones immer wieder reizvoll auf mich gewirkt haben; ich kann nicht verhehlen, daß ich diesen Stil als einen eigentümlichen balladesken, als einen Vorklang der sozialen Ballade empfinde."

[29]) Str. 23.

[30]) Wertherschriften.

[31]) Goethe, Weimarer Ausgabe. 1. Abteilg. V, 159.

Die Tugend ist das höchste Gut,
Und liegt euch vor den Füßen“ [32]).

Die weiteren Strophen, die für die Aufführung im Jahre 1778 hinzugedichtet wurden, sind sehr wahrscheinlich nicht von Goethe. Als Gelegenheitsgedicht verwendet Goethe den Bänkelsang im „Bänkelsängerlied zum 26. Juli 1785, dem Geburtstage des Grafen Moritz Brühl“ [33]). Die bänkelsängerische Ausdrucksweise kommt dem scherzhaft humoristischen Ton des Gedichtes zustatten. Außer den beiden genannten Wertherparodien gibt es zwei weitere in Romanzenform, die kaum der Erwähnung wert sind: „Pätus und Arria eine Künstler-Romanze“ (1775), „Mordgeschichte des jungen Werthers“ (1776), „Leben und geringe Taten von Werther dem Sekretär, einem gutmütig-grausigen Liebhaber, geschrieben und leider auch gedruckt in Leipzig, da man zählte 1779.“ Im Bänkelsängerton parodiert Friedrich Bernritter nach dem Muster von Bretschneiders Romanze Millers rührselige Klostergeschichte „Sigwart“ (1776): „Sigwart, oder der auf dem Grab seiner Geliebten jämmerlich verfrohrene Kapuziner. Eine abenteuerliche aber wahrhafte Mord- und Klostergeschichte, die sich vor etlichen Jahren im Fürstentum Oettingen mit eines Amtsmannes Sohn und eines Hofrats Tochter aus Ingolstadt zugetragen. Der christlichen Jugend zur Lehre und Ermahnung im Reime gebracht und abzusingen nach dem Lied: ‚Hört zu ihr Junggesellen‘ “(1777). Durch ihre endlose Länge (141 Str.) und die eher plumpe als komische Erzählungsweise wirkt sie noch ermüdender als das Original [34]). Nicolai macht die Mißgriffe der begeisterten sogenannten Volksdichter lächerlich, indem er eine Sammlung zum Teil echter Volkslieder herausgibt und diese mit bänkelsängerischen Überschriften versieht: “Eyn feyner kleyner Alamanach vol schönerr echterr liblicherr Mordgeschichten, gesungen von Gabriel Wunderlich, wayland Benckelsengernn zu Dessaw, herausgegeben von Danyel Seuberlich, Schusternn zu Ritzmück an der Elbe“ [35]). Die Sucht zu parodieren war so groß, daß sie sich sogar gegen eigene Dichtungen richtete. Joh. Chr. Krüger parodierte seine Romanze “Ismene auf den Daphnis” in “Daphnis auf Ismenen” [36]).

Auch die komischen Epen übernahmen den Bänkelsänger-

---

[32]) Ebda. 1. Abteilg. XVI, 17.

[33]) Ebda. 1. Abteilg. IV, 223.

[34]) Das Reallexikon der deutschen Lit. Gesch. von Merker u. Stammler (Artikel Parodie II, 643) erwähnt zwei andere Parodien von Millers „Sigwart“ („Sigwart der zweyte. Eine rührende Geschichte“ 1780; „Sigwart und Marianne in 3 Gesängen“ 1780), die mir nicht zugänglich waren.

[35]) Berlin und Stettin 1777/78. S. 39 u. 122. Er richtet sich vor allem gegen Bürger, der in seinem Aufsatz „Aus Danyel Wunderlichs Buch“ im „Deutschen Museum“ (1774, I, 440—450) die Volkspoesie als die „Quelle aller wahren Dichtung“ bezeichnete.

[36]) Krüger, Joh. Chr.: Poetische Schriften. Leipzig 1763. I, 46 u. 49.

stil der Romanzen, so Kortums "Jobsiade": „Leben, Meinungen und Taten von Hieronymus Jobs, dem Kandidaten, und wie er sich weiland viel Ruhm erwarb, auch endlich als Nachtwächter zu Salzburg starb“ [37]). Das neunte Buch von Aloys Blumauers "Aeneis" (Wien 1784) ist in der Bänkelsängermanier überschrieben: „Wie der heidnische Prinz Turnus die Flotte der frommen Trojaner wollt' verbrennen und er dann unter selben ein Blutbad anrichten tät, gar jämmerlich zu lesen“ [38]). Die „Moral“ entspricht in ihrer läppischen Naivität ganz der der Romanzen:

„Und seit dem jämmerlichen Brauch,
Aus Liebe sich zu morden,
Ist unter unsern Damen auch
Das Hängen Mode worden.
Sie hegen gleichen Appetit
Und hängen sich, wenn einer flieht,
Sogleich — an einen andern“ [39]).

J. F. Ratschky ruft in seinem „Melchior Striegel“ („Ein hergisch-episches Gedicht“) die „Muse der Bänkelsängerey“ an [40]).

Die Romanze geht auf der einen Seite den eben besprochenen Weg der Parodien und Travestien, auf der andern Seite gelangt sie zu Dichtern, denen die frivole Art der Romanzensänger auf die Dauer nicht zusagte und die den ersten Schritt zu einer wahrhaft volkstümlichen Dichtung taten. Das Bänkelsängerische macht hier — ohne ganz zu verschwinden — einem einfachen, schlichten Ausdruck Platz. Romanzen der Hölty („Adelstan und Röschen“), von Zedlitz („Mariechen saß weinend im Garten“), Tiedge („Robert und Klärchen“) und Kazner („Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten“) wurden zu wirklichen Volksliedern. Bei Claudius haben einige Romanzen noch den bänkelsängerischen Charakter („Die Geschichte von Goliath und David, in Reime gebracht“; „Urians Reise um die Welt“; „Wandsbeck“ I. u. III. Teil; „Klage um Aly bey“) [41]). Bürger bleibt vollkommen in der Bänkelsängermanier stecken, in den parodierenden Romanzen sowohl („Die Menagerie der Götter“; „Neue weltliche hochteutsche Reime“; „Frau Schnips“) [42]) als in den rein burlesken („Robert“; „Die Weiber von Weinsberg“; „Fortunens Pranger“; „Der Kaiser und der Abt“; „Das Lied von Treue“) [43]).

---

[37]) Münster u. Hannver 1784. 2. vollst. Ausgabe 1799.
[38]) S. 473.
[39]) S. 370.
[40]) S. 32.
[41]) Claudius, M.: Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten. I, 193; I, 416; I, 40; I, 31.
[42]) Bürgers Gedichte: S. 72, 125, 143.
[43]) Ebda, S. 77, 84, 166, 218, 251.

II. Die Schauerballade Bürgers.

1. Der neue Balladenton und seine Herkunft.

Das Verdienst Bürgers um die deutsche Ballade hat die gebührende Würdigung erfahren: Bürger gilt als der Schöpfer der modernen Kunstballade. Alle weitere Balladendichtung geht auf ihn zurück. Man hat den gewaltigen Schritt, der von der bisherigen Romanzendichtung wegführt, empfunden, und es fehlt nicht an Erklärungen dafür, woher Bürger diesen neuen Ton, den Balladenton, genommen hat. Bis um die Wende des Jahrhunderts hat man in Percys "Reliques of Ancient English Poetry" das Vorbild für die Bürgersche Balladendichtung und somit der deutschen Ballade überhaupt sehen wollen. Valentin Beyer [1]) kommt zu zwei wichtigen Feststellungen: Bürger habe die Percysche Balladensammlung vor 1777 weder besessen noch genauer gekannt, und somit sei bis dahin „jedes intimere Verhältnis zu Percy ausgeschlossen". Bis 1775 werde Percy in seinen Briefen nicht einmal erwähnt. Einzelne Gedichte aus dessen Sammlung seien Bürger vielleicht schon vorher durch Herder und die Musenalmanache zugänglich gewesen. Aber abgesehen davon, müsse eine wirksame Beeinflussung durch die englische Balladensammlung aus einem anderen Grunde in Abrede gestellt werden. „Hätte er sich Percy auf Grund eines warm betriebenen Studiums zur Richtschnur genommen, so wäre eine solche Verirrung, wie sie „Lenardo und Blandine" darstellt, unmöglich gewesen. Nur die oberflächlichste und unvollkommenste Kenntnis dieser Muster konnte ihn auf solche Abwege kommen lassen. Als er aber im Jahre 1777 die „Reliques" auf den Schild erhob, hatte sein Talent seine Schmiegsamkeit bereits eingebüßt, seine Manier war fest geworden" [2]). Mit anderen Worten: in Bürgers Balladen herrscht ein ganz anderer Ton als in der Percyschen Sammlung; es ist von vornherein unmöglich, daß diese wesensbestimmend auf sie eingewirkt haben kann.

Unwahrscheinlich ist andererseits Beyers Erklärung für den Werdegang der ernsten Ballade: „Der Schritt von der ironisierenden Romanze zur ernsten Gattung als solcher war in mancher Hinsicht nicht so groß. Die Gleimsche Romanze war der Absicht nach populär, ihre zufällige Form ein Mißverständnis, das sich aber heben mußte, sobald

---

[1]) Die Begründung der ernsten Ballade durch G. A. Bürger. Straßburg 1905. S. 10.

[2]) Beyer, V.: S. 12.

ein wirklicher Dichter sich dieser Gattung bemächtigte, um gar darin seine sichere, ja fast ausschließliche Begabung zu erkennen. Die Neugeburt der deutschen Ballade ist in erster Linie eine von Bürgers eigener Individualität geforderte dichterische Verernstigung [!] der ironisierenden Romanze, eine Verernstigung sowohl in der allgemeinen poetischen Auffassung wie in der Auffassung des Volkstümlichen. Die Möglichkeit zu einer solchen Wendung war bei ihm durch seine von Kind auf vorhandene Vertrautheit mit dem populären Kirchenliede vorbereitet; bei der ersteren engeren Bekanntschaft mit dem deutschen Volkslied mußte sie zum Austrag kommen" [3]). Hätte Bürgers „eigene Individualität" die Wendung zur ernsten Ballade gefordert, entspränge die Abwendung von der ironisierenden Romanze einer künstlerischen Notwendigkeit des „wirklichen" Dichters Bürger, wie ließe es sich erklären, daß Bürger im Romanzenstil unentwegt weiter schafft, ja, daß weitaus die meisten seiner burlesken Romanzen nach der „Lenore" erst entstanden sind [4]). Es ist keine folgerichtige Entwicklung von der Romanze zur Ballade, sondern ein Nebeneinander beider Gattungen zu beobachten. Es ist also nicht angängig, von einer durch Bürgers ganze Veranlagung bedingten ernsten Auffassung der ironisierenden Romanze zu sprechen. Die Einstellung Bürgers zur Romanze war zwar eine etwas andere als die Gleims und der übrigen Romanzendichter, zu einer Abkehr von der Gattung als solcher kam es aber nicht.

Bürger mußte indessen eine unmittelbare Veranlassung haben, einen ernsten Ton anzuschlagen, ebenso wie er seinen Grund hatte, bei der Gleimschen Manier zu bleiben, und zwar weil sie ihm durchaus zusagte. Die Beziehungen zum Volkslied sind von keinem maßgebenden Einfluß auf die Diktion der Bürgerschen Ballade gewesen. Sie beschränken sich auf wenige motivische Entlehnungen [5]). Stofflich war Bürger stets auf Vorbilder angewiesen. Die Tatsache, daß die Bänkelsängermanieren in den Balladen ebenso stark auftreten wie in den Romanzen, spricht gegen einen wirksamen Einfluß des Volksliedes. Sie macht dagegen wahrscheinlich, daß der Bänkelsang jetzt immer noch oder vielmehr nun erst recht als vorbildliches Muster galt. Es muß jedenfalls auffallen, daß Bürger da, wo er wirklich bänkelsängerische Stoffe behandelt, nicht nur die Pose des Bänkelsängers annimmt, sondern auch mit dem Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit das gleiche Bestreben zeigt, nämlich eine tieferschütternde Wirkung auf den Zuhörer auszuüben.

[3]) Ebda, S. 33.

[4]) „Menagerie der Götter". 1774; „Die Weiber von Weinsberg". 1775; „Frau Schnips". 1777; „Fortunens Pranger". 1778; „Der Hechelträger". 1778; „Der Kaiser und der Abt". 1784.

[5]) Vgl. Val. Beyer, S. 13 ff.

Die Vermutung, daß eine unmittelbare Beeinflussung des Jahrmarktsbänkelsangs stattgefunden habe, bestätigt das erste Zeugnis, das wir von Bürgers dichterischem Schaffen besitzen und dem bisher keine Beachtung geschenkt wurde. Es handelt sich um den Titel eines später verloren gegangenen Gedichtes. Er genügt, um dieses als eine Moritat zu kennzeichnen: „Die Feuersbrünste am 4. Januar und 1. April des 1764. Jahres zu Aschersleben, geschildert von G. A. Bürger, d. F. K. u. W. B." Bürgers Biograph Althof [6]), der von dem Gedicht berichtet, kannte selber nur ein Fragment von 17 achtzeiligen Strophen. Er sagt folgendermaßen darüber aus: Dies Produkt hat wenigstens das vorhin gerühmte Verdienst der Richtigkeit in Reim und Sylbenmaß; ob es noch andere Verdienste habe, und bereits von dem ahnden lasse, was sein Verfasser in der Folge geleistet hat, darüber getraue ich mir nicht zu urtheilen. Es ist durchaus voll religiöser Gefühle" [7]). Daß es sich nicht etwa um ein einfaches Klagelied über das Unglück, sondern um eine genaue Schilderung der einzelnen Vorgänge handelt, verraten der lange mit genauen Angaben des Datums und des Ortes versehene Titel sowie die hohe Strophenzahl, die über 17 noch hinausging. Die Bemerkung Althofs, daß das Gedicht „voll religiöser Gefühle" sei, erinnert deutlich an die Art des Bänkelsängers, in derartigen Unglücksfällen die strafende Hand Gottes zu sehen und innere Einkehr zu predigen. Bürger besaß eine starke Neigung zum Unheimlichen, Gräßlichen und Gespenstischen, wie die Wahl seiner späteren Balladenmotive zeigt. Althof berichtet, daß sie sich bereits bei dem jungen Bürger gezeigt habe: „Das Grausen, welches uns oft in der Einsamkeit oder in der Dämmerung, wenn Tag und Nacht sich scheiden, oder im Mondenscheine, oder in dunklen Wäldern ankommt, verursachte ihm eine sehr angenehm erschütternde Empfindung" [8]). Der so veranlagte Bürger sah in dem Bänkelsang nicht einen Gegenstand des Spottes, er nahm ihn vollkommen ernst. Beyer hat recht, wenn er sagt, „der Gespensterglaube habe die Brücke geschlagen von der ironisierenden zur ernsten Gattung" [9]). Er ist es aber nicht allein gewesen; und ob die ironisierende Romanze, deren Gespensterapparat als „Mummerei rationalistischer Überlegenheit" solchem Aberglauben gegenüber aufzufassen ist, diese Wendung verursachte, ist mehr als fraglich. Dem Bänkelsang dagegen war die Gespenstererscheinung ein willkommenes Mittel, um die Zuhörerschaft zu bannen und in lähmendes Entsetzen zu versetzen. Bürger erstrebt in seiner „Lenore" dieselbe Wirkung; er sieht seine ganze Aufgabe darin und seine ganze Technik geht darauf aus, den Zuhörer zu fes-

---

[6]) Einige Nachrichten von den vornehmsten Lebensumständen G. A. Bürgers. Göttingen 1798. S. 17.
[7]) Ebda, S. 17.
[8]) Althof, S. 12.
[9]) Beyer, S. 26.

seln und zu erschüttern. Ihm, dem stark sinnlich veranlagten Mann, bedeutete der Bänkelsang mehr als den Romanzensängern. Die dämonische Gewalt, die der Bänkelsänger auf sein Publikum ausübte, ergriff ihn ebenfalls. Bürger erkannte die ausgezeichnete Möglichkeit, das für die Ballade auszunützen, was der Bänkelsänger als Bannmittel für sein Publikum brauchte: mit sprachlichen und bildlichen Mitteln den Zuhörer auf das stärkste zu erregen, seine Aufmerksamkeit und Anteilnahme ständig wachzuhalten. Was dem Bänkelsänger mit allzu groben Mitteln nur beim Ungebildeten gelang, das will Bürger bei allen erreichen. Was bei jenem sich vor allem aus geschäftlichen Zwecken ergab, wird hier in den Dienst künstlerischer Wirkung gestellt. Bürger erfaßt den Bänkelsang dort, wo die Kraft in ihm steckte, sich jahrhundertelang zu behaupten, worin seine Volkstümlichkeit am tiefsten wurzelte. Dieser Auffassung entspricht sein Ideal von Volkspoesie: „Wahre Poesie ist für jedermann." Derselbe Grundsatz, nach dem der Bänkelsänger handelt, gilt für Bürger: Gesungen wird, was gefällt. „Und diese (echte, d. h. mit Leidenschaft belebte Poesie) sollte nicht für das Volk, nur für wenige Pfefferkrämer sein? Ha! Als ob nicht alle Menschen — Menschen wären. . . . Alle Menschen haben fünf Sinne, haben Einbildungsvermögen und Leidenschaften. Gäbe es ein ganzes Volk, dessen Nasen so organisiert wären, daß ihnen Teufelsdreck besser röche als die Rose, dem besinge man Teufelsdreck statt der Rose. Den will ich sehen, der diesen Satz umstoßen will aus der Poetik für ein solches Volk . . . Phantasie und Empfindung sind die Quellen aller Poesie. Gegenstände, welche das sinnliche Vorstellungsvermögen nicht auffassen kann, und welche an keine Saite des sinnlichen Gefühls schlagen, sind außer dem Kreise der Poesie" [10]). Mag Herders Ideal von Volkspoesie tiefergehend sein, mag Schillers Rezension Bürger Idealität absprechen, die neue Gattung der Lyrik geht von Bürger aus und besiegt in der Folge Schillers Bildungsideal. Bürgers selbstherrliche Prophezeihung ist wahr geworden: „Alle, die nach mir Balladen machen, werden meine ungezweifelten Vasallen sein und ihren Ton von mir zu Lehen tragen" [11]).

Wenn von Bürgers Gedichten außer der „Lenore" und dem „Wilden Jäger" kaum etwas geblieben ist, so liegt es daran, daß er in den meisten seiner Balladen zu sehr am Bänkelsängerischen haften geblieben ist und die einzelne Manier das zugrundeliegende Prinzip überwuchert. Der gute Geschmack verließ ihn zuweilen gänzlich. Für

[10]) „Von der Popularität der Poesie". Sämtliche Werke, hrsg. v. W. Bohtz. Göttingen 1835. S. 334 u. 335.

[11]) Bürger an Boie, 12. August 1773. I, 132.

Bürger hatte der Bänkelsang zum mindesten eine gleich große Bedeutung wie das Volkslied, dessen Definition in dem heute gebräuchlichen engeren Sinne Bürger nicht kennen konnte. Der Bänkelsang war für ihn ebenso Volkspoesie wie das echte Volkslied. Selbst Herder nahm vieles in seine Volksliedersammlung auf, was nicht hineingehört. Wenn man dazu sein überschwengliches Lob der Ballade „Lenardo und Blandine" kennt, die doch am tiefsten im Bänkelsängerischen stecken bleibt, so wundert man sich nicht darüber, daß die Begriffe von Volkslied und Bänkelsängerlied durcheinandergingen. Im Volke wurde damals weniger das lyrische Volkslied als die moritatenhafte Ballade gesungen, Grund genug für Bürger, im Bänkelsang ein Musterbeispiel echter Volkspoesie zu sehen.

Einige Briefstellen zeigen, daß Bürger sich der Verwandtschaft der „Lenore" — seiner klassischsten und geläutertsten Ballade — mit dem Bänkelsang bewußt war: „Wahrhaftig! und wenn die „Lenore" wie ein Gassenmensch ausgehängt wäre, sollte mich's nicht so ärgern, als dies Lob" (Nachahmer Klopstocks zu sein) [12]). — „Das ist dir ein Stück, Brüderle! — Keiner, der mir nicht erst seinen Batzen gibt, soll's hören" [13]).

2. Der Typus der Schauerballade.

Folgende Eigenschaften der Bürgerschen Ballade zeigen, daß Bürger beim Bänkelsänger in die Schule gegangen ist:

1. Der Reiz des Unheimlichen, der seit Bürger ein hervorragendes Charakteristikum der Ballade ist.
2. Grelle Farbenkontraste.
3. Alle Stilmittel aufreizender Rhetorik.
4. Der predigende Ton und die Schlußmoral.

Es muß betont werden, daß die aufgezählten Punkte, wenn sie auch nicht alle nur dem Bänkelsang eigen sind, in ihrer Gesamtheit und in dieser charakteristischen Form, wie sie bei Bürger auftreten, anderswo nicht anzutreffen sind.

Nicht die düsteren, sensationellen Motive allein erinnern an den Bänkelsänger: der Gespensterritt in der „Lenore", das schreckliche Ende einer verbotenen Liebschaft („Lenardo und Blandine"), der Kindesmord in „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain", der Brautraub in der „Entführung", die Errettung aus höchster Not („Lied vom braven Mann"); das Entscheidende ist ihre krasse Behandlung, das Übersteigern und Übertreiben des unheimlichen Zuges. Wie der Bänkelsänger das Schreckliche und Grausige in seinen Berichten unterstreicht, aus der

[12]) Bürger an Boie, 13. November 1773, I, 176.
[13]) Bürger an Boie, 12. August 1773. I, 131.

Erfahrung heraus, daß gerade den primitiven Menschen nichts stärker in seinen Bannkreis zieht, so wertet Bürger jede Einzelheit weitgehendst in diesem Sinne aus. Oft ist es vollkommen unangebracht und wirkt dann nicht als künstlerischer, sondern gekünstelter Effekt. Wo Bürger unnötigerweise aufbauscht, da kommt er nicht nur der Absicht, sondern auch der tatsächlichen Wirkung des Bänkelsängers am nächsten.

In der „Lenore“ [14]) findet das Grausige durch die Steigerung der Spannung seine größte künstlerische Vollendung. Dem Bänkelsänger ist das nie auch nur annähernd in gleichem Maße gelungen. Hier wächst Bürger so gewaltig über sein Vorbild hinaus, daß man sich des künstlichen Pathos, der Effekthascherei kaum bewußt wird. Und dennoch ist die „Lenore“ moritatenhaft aufgeputscht mit allen erdenklichen Mitteln, die Bürger aufbringen konnte. Der Stoff ist ganz Selbstzweck, es hängt somit alles von seiner Darstellung ab. Das Interessante ist für Bürger zugleich das Grausige, Ungewöhnliche, das den Menschen in seinem Innersten packt, sein Blut zum Stocken bringt, das ihn in Aufregung und — was für Bürger dasselbe ist — in Verzückung geraten läßt. Es ist die Blickrichtung des Bänkelsängers; der Unterschied liegt nur im Können. Wie sehr Bürger gerade Wert auf einen wirksamen Vortrag legt, zeigt sein Brief an Boie vom 27. Mai 1773: „Lenore nimmt täglich zu an Alter, Gnade und Weisheit bei Gott und den Menschen. Sie tut solche Wirkung, daß die Frau Hofräthin des nachts davon in ihrem Bette auffährt. Ich darf sie gar nicht daran erinnern. Und in der Tat, des abends mag ich mich selbst nicht damit beschäftigen. Denn da wandelt mich nicht minder ein kleiner Schauer an. Wenn Sie solche unsern Göttingischen Freunden zum erstenmal vorlesen, so borgen sie einen Totenkopf von einem Mediziner, setzen solchen bei einer trüben Lampe, und dann lesen Sie. So sollen allen die Haare wie im 'Macbeth' zu Berge stehen.“ Der Effekt ist in der „Lenore“ auf die Spitze getrieben. Es ist an der Grenze des Möglichen. Später ist Bürger der Bänkelsängermanier noch stärker anheimgefallen. Sie veräußerlicht sich mehr und mehr; die Effekte werden gröber und büßen an Kraft ein.

„Lenardo und Blandine“ [15]) zeigt alle Überspannungen und Fehler dieser Manier. Bezeichnend ist es, nach welcher Seite hin Bürger von seiner Vorlage [16]) abweicht. „Aus der schamhaft erglühenden Witwe Ghismonda hat Bürger ein lüsternes Mädchen gemacht, den strengen Edelsinn des Vaters in eine niedere Sphäre hinabgedrückt, den Verräter widerwärtig ausgestattet, den wunderlichen Aufzug der

[14]) Bürger. G. A.: Gedichte, hrsg. v. Arnold E. Berger, S. 64.
[15]) Bürger, G. A.: Gedichte, S. 92.
[16]) Das Volksbuch: „Die schöne Historia von des Fürsten zu Salerno schöner Tochter Gissmunda“ (Vgl. Zeitschr. f. deutsche Philologie, VIII, 101.) und „Little Musgrave and Lady Bernard“ (Percy III, 68).

drei Junker aus eigenen Mitteln theatralisch hinzugefügt und in dem Wechselgespräch der Liebenden bei Tagesanbruch eine Anleihe bei Shakespeare („Romeo und Julie" III, 5) gemacht, wie er denn auch in dem Wahnsinn seiner Heldin eins der beliebtesten Motive der auf Shakespeare hinblickenden Geniedramatiker ergriffen hat, um die Prinzessin in Einklang mit dem rohen, ja gemeinen Ton des Ganzen schließlich wie eine Dienstmagd schimpfen zu lassen" [17]). Bei der Schilderung des Mordes verweilt er mit besonderer Freude und Ausführlichkeit:

„‚Schlaf süß! Schlafe wohl!' — Da schlüpft' er hinaus;
Ihm fuhren durchs Leben Entsetzen und Graus;
Es roch ihm wie Leichen; er stolpert' entlang,
Beim Schimmer des traurigen Lämpchens, den Gang;

Hui! sprangen die beiden vom Winkel herbei
Und bohrten ihn nieder mit dumpfem Geschrei:
‚Da! hast du gefreit um den Thron von Burgund,
Da hast du die Mitgift! Da hast du sie, Hund!' —"

Dann nimmt ein kläglich-klagender Ton überhand:

„‚O Jesu Maria! Erbarme dich mein!' —
Drauf hüllt' sein brechendes Auge sich ein.
Ohne Beicht', ohne Nachtmahl, ohn' Absolution
Flog seine verzagende Seele davon."

Mitleidige Gefühlsschwärmerei und jammernder Erzählerton sind ganz typisch für den Bänkelsänger. Bürger gerät hier auch in diese Manier und erzielt damit nur häßliche Wirkung. Er fährt mit weiteren Einzelheiten des Mordes fort, die nahezu an Geschmacklosigkeit grenzen und nur durch engste Anlehnung an die Bänkelsängermoritat zu erklären sind:

„Der Prinz von Hispania, schäumend für Wut,
Zerhieb ihm den Busen mit knirschendem Mut;
. . . . . .
Und riß ihm vom Busen das zuckende Herz
Und kühlte sein Mütchen mit gräßlichem Scherz."

Noch entsetzlicher ist die Verzweiflung der Geliebten:

„Neu tat sich ihr blutiger Thränenquell auf
Und strömte wie Regen vom Dache darauf.
. . . . . .
‚Nun, blutiger Jammer! wann rinnst du zu End'?
Wenn alle Gewässer auf Erden verrennt?

[17]) Bürger, A. G.: Gedichte, S. 418.

Ach! Alle Gewässer verrinnen ja nicht!
So endest du, blutiger Jammer, auch nicht!' —

Drauf sank sie mit hohlem, gebrochenem Blick
In dumpfen Todestaumel zurück;
Und drückte noch fest mit zermalmendem Schmerz,
Das Blutgefäß an ihr liebendes Herz.
‚Dir lebt' ich, o Herzchen! Dir sterb' ich mit Lust!
O weh mir! — O weh! du zerdrückst mir die Brust! —
Herab! — Herab! — den quetschenden Stein! — —
Oh! Jesu Maria! — — Erbarme dich mein! — —' "

„Die Entführung, oder: Ritter Karl von Eichenhorst und Fräulein Gertrude von Hochburg" [18]), eine Übersetzung aus Percy (The Child of Elle, Reliques I, 131) sucht schon mit dem neuen Titel an den Bänkelsang anzuknüpfen. Der Ton schwankt zwischen aufgeplusterten Schrecknissen und weicher Sentimentalität [19]):

„Zu Ohren braust' ihm wie ein Meer
Die Schreckenspost der Dirne.
Die Berge wankten um ihn her,
Es flirrt' ihm vor der Stirne.
. . . . . .
Jetzt in der Kammer zagt die Braut
Und zuckt vor Herzenswehen
Und ächzet tief und weinet laut
Und wünschet zu vergehen.
Ach! Gott, der Herr, muß ihrer Pein,
Bald muß und wird er gnädig sein."

Die Ballade nimmt einen glücklichen, rührseligen Ausgang.

Der „Wilde Jäger" [20]) und des „Pfarrers Tochter von Taubenhain" [21]), die beiden Balladen, die der „Lenore" noch am nächsten kommen, nehmen einen höheren Flug. Doch ist auch hier bei der Behandlung des moritatenhaften Stoffes die Vorliebe für die Ausmalung des Schrecklichen zu spüren. Der Sage nach wird der Wilde Jäger zu Stein verwandelt, um nur bei Nacht zur Strafe für seine Freveltaten ruhelos mit seinem Gefolge einherzujagen. Bürger bringt noch einige wirksame Zusätze an. Eine schwarze Riesenfaust fährt aus der Erde empor und dreht dem Gottesfrevler den Hals um:

[18]) Bürger, A. G.: Gedichte, S. 152.
[19]) „Die Entführung kommt dem Ideal meines Geistes von veredelter, lebendiger, darstellender Volkspoesie sehr nahe. Mit wenigen von meinen Gedichten bin ich deshalb so durchaus zufrieden als mit diesem." (Bürger an Boie, 5. Jan. 1788.)
[20]) Bürger, G. A.: Gedichte, S. 173.
[21]) Ebda, S. 198.

„Das Grausen weht, das Wetter saust,
Und aus der Erd' empor, huhu!
Fährt eine schwarze Riesenfaust,
Sie spannt sich auf, sie krallt sich zu;
Hui! will sie ihn beim Wirbel packen,
Hui! steht sein Angesicht im Nacken.

Es flimmt und flammt rund um ihn her
Mit grüner, blauer, roter Glut;
Es wallt um ihn ein Feuermeer,
Darinnen wimmelt Höllenbrut.
Jach fahren tausend Höllenhunde,
Laut angehetzt, empor vom Schlunde."

Die Wilde Jagd wird in eine von Grauen gepeischte, immerwährende Flucht umgedeutet:

„Im Nacken bleibt sein Antlitz stehn,
So rasch die Flucht ihn vorwärts reißt,
Er muß die Ungeheur zu sehn,
Laut angehetzt vom bösen Geist,
Stets sehn das Knirschen und das Jappen
Der Rachen, welche nach ihm schnappen."

In des „Pfarrers Tochter von Taubenhain" behandelt Bürger das Motiv der Kindsmörderin, das bänkelsängerischen Ursprungs ist. Veranlassung gab ein Prozeß, den Bürger im Jahre 1781 gegen eine Kindsmörderin zu führen hatte. Wie in den anderen Balladen geht auch hier der unheimliche Zug durch das ganze Gedicht. Die realistische Ausmalung brutaler Szenen wirkt geradezu abstoßend:

„Er schlang ihr fliegendes Haar um die Faust
Und hieb sie mit knotigen Riemen.
Er hieb, das schallte so schrecklich und laut,
Er hieb ihr die samtene Lilienhaut
Voll schwellender, blutiger Striemen."

Im „Raubgrafen" [22]), der mit seiner überraschenden komischen Schlußwendung zur burlesken Romanze hinneigt, werden mit Wohlgefallen die Einzelheiten der Torturen erzählt, die der Graf erdulden muß. Die Übertreibung grenzt ans Lügenhafte:

„Drob, als ihn hungern thät, da schnitt
Der Knips, mit Höllenqual,
Vom eigenen Leib ihm Glied vor Glied
Und briet es ihm zum Mahl.
Als jeglich Glied verzehret war,
Briet er ihm seinen Magen gar.

[22]) Bürger, G. A.: Gedichte. S. 53.

So schmaust' er sich denn selber auf
Bis auf den letzten Stumpf
Und endigte den Lebenslauf
Den Nachbarn zum Triumph."

Gleichwohl ist es notwendig, den Vorgang glaubhaft zu machen, und so erfolgt der Hinweis:

„Das Eisenbaur, worin er lag,
Wird aufbewahrt bis diesen Tag."

Der neue, wesentliche Charakter der Schauerballade, in dem diese sich von der bisherigen Romanzendichtung unterscheidet, ist die ernste, leidenschaftlich erregte Behandlung eines düsteren, ergreifenden Stoffes. Er ist, wie gezeigt wurde, der Einwirkung des Bänkelsangs zu verdanken. Dieser galt aber — zum Nachteil der Bürgerschen Balladen — nicht nur hierin als Vorbild, sondern Bürger übernahm gleichzeitig alle seine besonderen Manieren, auch solche, die jene grundsätzliche Einstellung nicht unbedingt zur Folge haben mußte. Die Forschung hat die besonderen Stilmittel, mit denen Bürger arbeitete, bereits systematischen Untersuchungen unterworfen. Es mögen hier einige charakteristische Beispiele genügen, die das bänkelsängerische Bild vervollständigen helfen.

Das nächstwichtige Charakteristikum der Ballade, die Technik, die Dinge in grellen Gegensatz nebeneinanderzustellen, geht ebenfalls auf Bürger zurück. Hierin unterscheidet sich die Kunstballade auch von der deutschen Volksballade, die im Gegensatz zur englischen nicht dramatisch ist. Im Kontrast erscheinen die Dinge größer, ihre Wirkung ist eindringlicher. Im Bänkelsang ist dieser Zug stark ausgeprägt. Durch ungeschickte Handhabung wirkt er dort aber oft komisch, und das hat die parodistischen Bänkelsängermoritaten ins Leben gerufen. Ganz bewußt stellt der Bänkelsänger vor allem diesen Gegensatz heraus: Auf der einen Seite das fürchterliche, Entsetzen schaffende Geschehen, Mord oder Unglücksfall, auf der anderen die ahnungslose Unbekümmertheit des betroffenen Opfers und das darauf folgende klägliche Gebaren und Jammern. Bei Bürger ist dafür „Lenardo und Blandine" typisch. Dem Liebesglück des jungen Paares wird ein jähes, schreckliches Ende bereitet. Zu feineren Wirkungen kommt Bürger in der „Lenore". Der Totenritt läßt den gespannten Leser und Hörer nur unbestimmt ahnen, daß etwas Ungewöhnliches im Gange ist. Die Katastrophe tritt jäh und mit vernichtender Wirkung ein. Schärfste Prägnanz im Ausdruck tritt an die Stelle bänkelsängerischer Weitschweifigkeit, in die Bürger in seinen späteren Balladen zurückfällt. Im „Wilden Jäger" steht die plötzlich eintretende lähmende Stille und Starre in wirksamem Gegensatz zu dem Lärmen und Hussah der Jagd.

Kontraste finden sich nicht nur in der Anlage der großen Komposition, sondern auch in der Einzelbeobachtung:

„Der volle Mond schien helle;
Wie ritten die Toten so schnelle!"

Unheimlich wirkt in der „Leonore" dem stürmischen Ritt gegenüber die Stille in der Natur, die Ruhe der Nacht. Mit solcher Feinheit vermag der Bänkelsänger nicht zu zeichnen. Schon eher erinnert an ihn der Verzweiflungsausruf der Lenore:

„‚O Mutter, was ist Seligkeit?
O Mutter, was ist Hölle?
Bei Wilhelm nur wohnt Seligkeit,
Wo Wilhelm fehlt, brennt Hölle!'"

Ungeschickt, daher echt bänkelsängerisch gebraucht Bürger das Mittel des Kontrastes in der „Entführung":

„Ach! Trudchen, wie voll Angst und Not,
Verblüht' in Todesblässe!
Von Zorn der Freiherr heiß und rot
Glich einer Feueresse."

Bänkelsängerisch ist auch der in der Freude wie im Schmerz zur Schau getragene Gefühlsüberschwang. Am auffallendsten erscheint er in „Lenardo und Blandine" und in der „Entführung". Dem Ausdruck überschwenglichen Glückes folgt hier der allzu fassungslosen Schmerzes; dort beginnt der schrecklich wütende Vater in plötzlicher Rührseligkeit zu weinen.

In weitem Maße hat sich Bürger den Ausruferstil des Bänkelsängers zu eigen gemacht. Dieser lockte damit sein Publikum an und zwang es zur Aufmerksamkeit. Mit bildlicher Anschaulichkeit und heftiger Bewegtheit deklamierte er seine „Geschichte". Er zeigte sich selbst von ihr ergriffen, und seine Sprache war ganz darauf zugeschnitten. Häufige direkte Rede, Ausrufe der handelnden Personen, Zwischenbemerkungen des Vortragenden, Übersteigerung des Einzelausdrucks sind die hervorstechendsten Merkmale der Bänkelsängersprache. Bürgers lebhaftes Temperament mußte sich all diesem gegenüber naturgemäß sehr aufnahmebereit zeigen. Wurde doch dadurch der dämonische Charakter der Ballade verstärkt.

Die Gebärdensprache gewinnt in der „Lenore" wirksamen Ausdruck:

„Als nun das Heer vorrüber war,
Zerraufte sie ihr Rabenhaar
Und taumelte zur Erde
Mit wilder Angstgebärde.

O Mutter, Mutter, hin ist hin!
Verloren ist verloren!
Der Tod! Der Tod ist mein Gewinn!
O wär' ich nie geboren!"
Lisch aus, mein Licht! auf ewig aus!
Stirb hin! stirb hin! in Nacht und Graus!"

Zu gewaltiger Stärke wächst der laute Vortragston in „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" an:

„Dann fühle, Verräter, dann fühle, wie's tut,
An Ehr' und Glück zu verzweifeln!
Dann renn' an die Mauer die schändliche Stirn
Und jag' eine Kugel dir fluchend durchs Hirn!
Dann, Teufel, fahre zu Teufeln!"

Verderblich wirkte es sich aus, daß Bürger der Manier des Bänkelsängers verfiel, sich selber fortwährend als Bindeglied zwischen Zuhörer und Erzählung zu drängen, deutlich und plump auf die spannendsten Momente hinzuweisen. Solche Hinweise sind in den Moritaten sehr häufig; dort beziehen sie sich meistens auf die aushängenden Bilder. Bürger erzählt auch bildlich, plastisch und malt in grellen Farben. Bei ihm muß der Vortrag das Bild ersetzen. Ihn hielt Bürger für so wesentlich, daß er seine Göttinger Freunde besuchen wollte, um ihnen die „Lenore" persönlich vorzutragen. Die Phantasie des Zuhörers wird so angefeuert, daß er den Vorgang leibhaftig vor Augen hat. Zurufe und Zwischenbemerkungen helfen dabei nach:

„Ha sieh'! Ha sieh'! im Augenblick,
Hu! Hu! ein gräßlich Wunder!
. . . . . .
Und außen, horch! ging's trap trap trap . . .
. . . . . .
Sieh da! Juchhei! Am Hochgericht . . ." („Lenore")

Das ängstliche Mitverfolgen, vorherige Beklagen ist recht des Bänkelsängers Art:

„Doch ach! das Verräteraug' schlummerte nicht.
Lenardo! Lenardo! wie wird dir's ergehn,
Noch ehe die Hähne das Morgenlied krähn?"

Auf Beispiele für die von Bürger in großartiger Weise verwandte Lautmalerei kann verzichtet werden, da sie zur Genüge bekannt sind. Der Bänkelsänger bemühte sich zwar höchst eifrig in gleicher Richtung, brachte aber im allgemeinen nur dürftige Wendungen zustande, wie beispielsweise folgende in „Lenardo und Blandine":

„Das krachte dem Alten ins dumpfe Gehör."

Weiter oben wurde bereits gesagt, daß Bürger dem grausigen Effekt zuliebe sich einer absichtlich groben, ja gröbsten Wortwahl bedient. Hier ist wieder einmal die Beobachtung zu machen: Was beim Bänkelsänger Unvermögen ist, tut Bürger mit Fleiß in künstlerischer Absicht. Leider fehlte ihm die kritische Einstellung, um sich solchen Einflüssen zu entziehen. Durch manche unpassende Wendung sind viele seiner Gedichte unmöglich geworden. „Lenardo und Blandine" gibt hierin wieder das Musterbeispiel ab:

„Das Herz ihm ausgerissen
Und das ihm nachgeschmissen."

Bürger hielt diesen Reimeffekt für so herrlich, daß er ihn sogar wiederholte. Ihren Höhepunkt erreicht die vulgäre Ausdrucksweise an folgender Stelle:

„— Und als die erschrockene Prinzessin den Brief
Erbrach und mit rollenden Augen durchlief,
Umflirrt' es ihr Antlitz, wie Nebel und Duft;
Sie stürzte zusammen und schnappte nach Luft."

Hier kann man nicht mehr von allgemein volkstümlichen Wendungen sprechen, das ist Bänkelsängersprache in treuster und bewußter Nachahmung. Bürger sucht förmlich nach solchen Plattheiten. Die ungeschickte Wortwahl kehrt Ernstes ins Komische:

„Und ließ, zu Trudchens Grausen,
Vorbei die Lanze sausen." („Entführung".)

Die Nachahmung des Bänkelsangs wird mit der Moral vollständig. Bürger brachte der Gewohnheit, mit pathetischem Tone Alltagsweisheiten, fromme Sentenzen in die Erzählung einzuflechten und den eindringlichen Warner zu spielen, viel Sympathie entgegen. Selbst in der „Lenore" kommt er ohnedem nicht aus.

„ ‚Ach Kind, vergiß dein irdisch Leid
Und denk an Gott und Seligkeit.'
. . . . . .
‚Wenn Seel' und Leib sich trennen,
Wird ihn sein Meineid brennen!'
. . . . . .
‚Was Gott thut, das ist wohlgethan,
Gott, deines Heils Berater! —'"

Sogar die Schlußmoral fehlt in der „Lenore" nicht, obwohl sie vollkommen überflüssig ist. Von gesuchter Naivität sind die moralischen Sentenzen im „Raubgrafen":

„Goldmacherei und Lotterie,
Nach reichen Weibern frein

Und Schätze graben frommet nie,
Wird manchen noch gereun!
Mein Sprüchlein heißt: Auf Gott vertrau',
Arbeite brav und leb' genau."

Die Ballade, wie sie Bürger geschaffen hat, machte auf ihrem weiteren Wege [23]) einen starken Läuterungsprozeß durch; namentlich sind jene groben, allzu bänkelsängerischen Elemente getilgt worden. Ihre Sprache ist Kunstsprache, und Symmetrie des Aufbaus, knappe und markante Ausdrucksweise sind statt bänkelsängerischer Breite oberstes Prinzip geworden. Für Goethe war nicht mehr die Bänkelsängermoritat, sondern die edlere Form der Volksballade vorbildlich. Indessen ist der Ballade der charakteristische Ton, den sie von Bürger durch die Einwirkung des Bänkelsangs erhielt, bis auf den heutigen Tag eigen geblieben.

Es soll hier Schiller nicht unerwähnt bleiben, der in den Balladen seiner Sturm- und Drangperiode mit ihrer schwülstigen und überschwänglichen Leidenschaftlichkeit der Bürgerschen Manier noch recht nahe kommt. Ganz bezeichnend dürfte es sein, daß der „Ritter Toggenburg" [24]) auf den Märkten als Moritat abgesungen worden ist [25]). Noch eine spätere Ballade, „Der Gang nach dem Eisenhammer" [26]) ist voll aufgebauschter Schauerlichkeit und übertriebenen Gefühls. Der „Kindsmörderin" [27]) liegt nicht die Volksballade, sondern wahrscheinlich eine Moritat zugrunde. Sie ist ganz im Stil jener Hinrichtungslieder gehalten, in denen der Verbrecher von seiner Tat erzählt, seine Reue kundtut und das umstehende Volk ermahnt, sich nicht zu ähnlichen Fehltritten hinreißen zu lassen:

„Trauet nicht den Rosen eurer Jugend,
Trauet, Schwestern, Männerschwüren nie!
Schönheit war die Falle meiner Tugend,
Auf der Richtstatt hier verfluch ich sie!" —

Schillers Balladen fielen wie die Moritaten des Bänkelsängers der Parodie anheim, weil ihre schreckliche Gebärde künstlich ist und unser Empfinden nicht berührt.

Nur in der Sturm- und Drangzeit war eine Rezeption des Bänkelsangs in ernstem Sinne möglich. Allein aus dem Gefühl des Sturms und Drangs ist Bürgers enge, kritiklose Anlehnung an den Bänkelsang zu erklären. „Gerade die tief im Volke wurzelnden Bänkelsänger waren es, die der deutschen Romantik [28]) genügten, indem sie selbst

---

[23]) Über die Weiterentwicklung der Ballade s. Holzhausen, S. 341.
[24]) Schiller: Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe I, 91.
[25]) Böhme: S. 58.
[26]) Schiller: Sämtliche Werke. I, 99.
[27]) Ebda. I, 30.
[28]) Gemeint sind die Dichter des Sturms und Drangs.

durchaus mitten in ihren schauerlichen Moritaten standen und aufs lebhafteste Banner gegen oder für ihre Helden aufwarfen“ [29]).

In späterer Zeit wurde der Bänkelsang nochmals ernsthaft gewürdigt. Armin und Brentano, die auf ihrer Rheinreise Bänkelsängern begegneten, beabsichtigten auf dem Schlosse Laufen bei Schaffhausen eine Bänkelsängerschule zu gründen, um auf das Volk Einfluß zu gewinnen und ihm bessere Stoffe zuzuführen [30]).

[29]) Münchhausen: Meisterballaden, S. 43.

[30]) s. Steig, R.: Achim von Arnim und Clemens Brentano, S. 35, 37, 38. — Von der Verwendung des Bänkelsangs in ähnlicher Absicht spricht Pöhle, H.: Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele, S. XX.

III. Das politische Bänkelsängerlied.

1. Der Bänkelsängerstil Heines.

Die politische Lyrik der 40er Jahre brachte dem Bänkelsang ein neues wirkungsreiches Betätigungsfeld. Das bänkelsängerische Moment findet in ernsthaft polemisierenden Gedichten dieser Gattung keinen Eingang, es spielt vielmehr die Rolle des Komischen in Spottgedichten, in denen die Parteien sich gegenseitig verunglimpfen und lächerlich machen. Dafür erwies sich die Verwendung bestimmter Bänkelsängermanieren als ein vortreffliches Hilfsmittel. Das bestätigt die große Anzahl populär gewordener politischer Moritaten. Nichts war auch besser geeignet, den Gegner zu verhöhnen, als die Nachahmung des pathetischen, wichtigtuenden und anmaßenden Tones des Bänkelsängers. Die Rückständigkeit der Fürsten, das absolutistische Regime, der Gedanke des Gottesgnadentums konnten in ihrer Verspottung keine treffendere Gestalt bekommen als im Bänkelsänger, der mit hohlem Pathos dem umstehenden Volke übertriebene Geschichten erzählt und mit wichtigem und aufgeregtem Gebaren imponieren will. Auf der andern Seite bot sich keine gelungenere Charakterisierung des Duckmäusertums der loyalen Untertanen als der Vergleich mit der dem Bänkelsänger andächtig lauschenden, leichtgläubigen, törichten Menge.

Das politische Schmähllied in Moritatenform gab es bereits im 16. Jahrhundert zur Zeit der Kämpfe zwischen Luthertum und Papsttum [1]). Verspottet wurde auch die klägliche Erscheinung des Winterkönigs. Die mitunter recht scharfe Satire richtete sich hauptsächlich gegen die Jesuiten. Aber auch andere Zeitübel wurden bekämpft, so das Treiben der „Kipperer und Wipperer". Es führt aber keine verbindende Linie von den Spottliedern des 16. und 17. Jahrhunderts zu denen der Revolutionsjahre des 19. Jahrhunderts.

Von Einfluß ist dagegen die Romanzendichtung gewesen. Hatte doch diese bereits der Satire weiten Spielraum gelassen. Wurden hier Dichter und ihre Werke parodiert, Typen des gesellschaftlichen Lebens lächerlich gemacht, so geht es jetzt gegen den politischen Gegner und seine Anschauung. Bei Heine hat die burleske Romanze besonders gute Vorarbeit geleistet.

Wir haben es hier nur mit dem Satiriker Heine zu tun, mit einem

---

[1]) s. Scheible: Die fliegenden Blätter des 16. und 17. Jahrhunderts, S. 30, 44, 47, 51, 129, 175, 206, 209, 233, 239; 253.

Teil seiner Lyrik, die größtes Aufsehen und heftigen Unwillen — nicht nur bei den Leidtragenden — hervorgerufen hat.

In zweifacher Hinsicht hat der Bänkelsang auf Heine einen Einfluß ausgeübt. Einmal ist es die ins Volkslied übergegangene ernste Moritat — hier ist der Einfluß nur ein indirekter — und dann der zeitgenössische Bänkelsang in komischer Beleuchtung gesehen. Heines Jugendlyrik steht unter starkem Eindruck der Erzählungen und Lieder, die ihm seine Amme Zippel und später seine Jugendliebe vorsangen [2]). „Beide weckten in ihm den Sinn für eine nicht gewöhnliche Gattung des Volksliedes; es war das nicht jenes zarte, naive, lyrische Lied, deren Vertreter im „Wunderhorn" von den Herausgebern besonders liebend gedacht wurde, sondern die mehr episch gehaltene Volksballade, deren meist unheimlich-schreckliche Begebenheiten unseren Dichter noch nach Jahren mit gruseligen Wonneschauern erfüllten und die ihn zeitlebens nicht völlig aus ihrem Banne gelassen haben [3])". Wie Elster berichtet [4]), hat Heine in jungen Jahren mit besonderer Begeisterung Bürgers „Lenore" und „Lenardo und Blandine" gelesen.

Der spätere satirische, prahlende Bänkelsängerton hat hiermit nichts zu tun. Auch er kündigt sich bereits in einigen frühen Gedichten an. Die „Wünnebergiade, ein Heldengedicht in zwei Gesänge" [5]) (!) ist ganz im Stil jener Travestien und Parodien geschrieben, die die Bänkelsängermanieren mit homerischer Ausdrucksweise verbinden. Moritatenhaft ist der in verstellt ernstem Ton gehaltene aufgebauschte Bericht eines geringfügigen Vorganges. Auffallend ist die bildlich-anschauliche Art der Erzählung:

„Sinnend steht der ernste Vater,
Als gehorcht' er Flöhgespräche,
Und die Mutter kniet im Miste,
Betend für des Sohns Erhaltung." (V. 77—80.)

„Traurig in der Freunde Mitte,
Stand nun selbst mein armes Schweinchen,
Liebevoll die Äuglein glänzen,
Und es ließ das Sterzgen hängen." (V. 93—96.)

An den Romanzensang erinnern auch die Seitenhiebe auf Modelächerlichkeiten: Wünneberg trägt „Locken à l'enfant", bestreicht seine Haare mit Pomade und geht in einem „altdeutschen Röcklein" einher. Witzig wirkt der Kontrast zwischen poetischen und platten Wendungen:

---

[2]) Memoiren: Heines sämtliche Werke hrsg. v. E. Elster. VII, 503.
[3]) Beyer, P.: Über die frühesten Beziehungen H. Heines zum deutschen Volkslied. „Euphorion". XVIII, 121.
[4]) Heine: Werke, hrsg. v. Ernst Elster. Neue Aufl. I, 18.
[5]) Ebda, I, 213.

„Aber soll im Mist verwelken
Diese zarte Ferkelblume?
Soll der Sprößling edler Beester
Ohne Nachruhm einst verrecken?“ (V. 21—24.)

Die Komik wird dadurch erhöht, daß die Vorstellungswelt zwischen der des Ferkels und des Menschen schwankt (Str. 7, 8, 13). Es ist erstaunlich, welche Treffsicherheit der junge Heine schon hier in dem Erfassen einer komischen Situation an den Tag legt [6]). Das Versmaß, ein vierfüßiger Jambus, ist das der Romanzensänger. Heine erinnert an sie auch in der Verwendung des Dialektes. Er gebraucht rheinische Ausdrücke wie burzeln, Wasserküven, Drütsch.

Der Bänkelsängerton der Romanzendichter findet sich noch in einigen anderen Gedichten der jüngeren Zeit: „Hört zu, ihr deutschen Männer, Mädchen, Frauen“ [7]) und „Bamberg und Würzburg“ [8]) sind Spottgedichte und enthalten Zeitanspielungen. Der ironische, lässige, aber stets bildlich bleibende Erzählerton des späteren Heine nimmt hier seinen Anfang:

„In beider Weichbild fließt der Gnaden Quelle,
Und tausend Wunder täglich dort geschehen.
Umlagert sieht man dort von Kranken stehen
Den Fürsten, der da heilet auf der Stelle.“
(„Bamberg und Würzburg“ V. 1—4.)

Der Zyklus „Unterwelt“ [9]) erinnert an die den antiken Mythus travestierenden Romanzen Schiebelers. Heine spielt auf Schillers „Klage der Ceres“ an:

„Während solcherlei Beschwerde
In der Unterwelt sich häuft,
Jammert Ceres auf der Erde.
Die verrückte Göttin läuft
Ohne Haube, ohne Kragen
Schlotterbusig durch das Land,
Deklamierend jene Klagen,
Die euch allen wohlbekannt.“ (V. 1—8.)

Es ist nicht mehr die läppische Ausdrucksweise des entarteten Romanzensangs, die einzelnen Worte überraschen ebensosehr wegen ihrer Treffsicherheit wie ihrer Keckheit. Noch „Der Tannhäuser“ [10]) beginnt nach Romanzenart mit einem Anruf des Publikums und einer darauf folgenden moralischen Ermahnung:

[6]) Die „Wünnebergiade“ ist 1816 entstanden.
[7]) Heine: Werke. I, 209.
[8]) Ebda. I, 210.
[9]) Ebda. I, 347 ff.
[10]) Ebda. I., 309.

„Ihr guten Christen, laßt euch nicht
Von Satans List umgarnen!
Ich sing' euch das Tannhäuserlied,
Um eure Seelen zu warnen."

Für den dritten Teil ist wohl „Urians Reise" von Claudius vorbildlich gewesen.

Heines politische Lyrik unterscheidet sich wesentlich von der Hoffmanns von Fallersleben, Herweghs und Dingelstedts. Während sie bei diesen, auch wo mit den Waffen der Satire vorgegangen wird, aufrichtiger Überzeugung um eine geheiligte Sache entspringt, ist sie bei Heine mehr das mutwillige Spiel eines stark kritisch veranlagten, hemmungslosen Charakters. Heines Angriffe sind meist persönlicher Natur. Mit einem fast satanischen Lustgefühl fällt er über alle Dinge her, die ihm lächerlich vorkommen. Mit grinsender Boshaftigkeit stellt er im Bewußtsein seiner Überlegenheit auf diesem Gebiete sein Opfer an den Pranger. Sein Spott trifft alle, die sich irgendwie eine Blöße geben, ganz gleich ob es sich um Freund oder Feind handelt. Er scheut nicht vor Unwahrheiten zurück, ihm macht die Übertreibung keine Sorgen. Diese einzigartige Rücksichtslosigkeit Heines wurzelt in dem Wohlgefallen an der Karikatur. Jedes Mittel, sofern es nur dazu taugt, ein Bild, eine Situation in ihrer Komik ganz zu erschöpfen, wird ohne Bedenken gebraucht. Hier steckt gleichzeitig das bänkelsängerische Moment Heines. Er polemisiert nicht im eigentlichen Sinne, er karikiert, und alle schreienden Farben sind ihm gerade gut genug. Er fällt nicht mit lautem Geschimpfe über den Gegner her, er steckt sein Opfer in eine besondere Gewandung, die es in entwürdigender Gestalt zeigt. Auf erhöhtem Platz, vor aller Welt stellt er es hin und macht im Ausruferton und mit lebhaften Gebärden darauf aufmerksam. Er befleißigt sich einer scheinbar objektiven Haltung, der des Berichterstatters. Gleich dem Bänkelsänger demonstriert er das vor uns aufgestellte Bild. Die komische Wirkung erreicht in einem geheuchelt teilnehmenden Tone ihren Höhepunkt. Diese geschickte Art des Vorgehens und die überzeugende Vollendung der Karikatur bewirken, daß uns diese viel befehdeten Gedichte trotz ihrer oft unflätigen Frechheit nicht zuwider werden. Man muß über die grotesken Vorstellungen, die der Dichter gibt, unwillkürlich lachen und ist manchen Entgleisungen gegenüber nachsichtig.

Die bänkelsängerische Note liegt nicht im Stoff selbst, sondern in seiner Darstellung. Heine tritt als Bänkelsänger auf und erzählt einem fingierten Publikum eine Anekdote in moritatenhafter Aufmachung. In den „Lobgesängen auf

König Ludwig“ [11]) „rühmt“ er die Tugenden und Taten dieses Königs:

„Herr Ludwig ist ein großer Poet (V. 21.)
. . . . . .
Herr Ludwig ist ein mutiger Held.“ (V. 25.)

Das Gewand des Bänkelsängers ist für Heine ein Deckmantel für seine Angriffe. Mit ernster Maske ruft er seinen sensationellen Bericht aus. Er stellt sich harmlos und verdoppelt dadurch die Komik:

„Er liebt die Kunst, und die schönsten Frau'n
Die läßt er porträtieren;
Er geht in diesem gemalten Serail
Als Kunsteunuch spazieren.“ (V. 5—9.)

Von allen direkten Angriffen hält sich Heine fern. Die Worte gegen Schelling, Cornelius, Maßmann und Rückert legt er dem König Ludwig selber in den Mund. Auch in der „Welschen Sage“ [12]) spricht Heine die Verleumdungen nicht selber aus. Er berichtet nur, was er gehört haben will:

„Und es heißt, daß jene Dame . . . .“ (V. 5.)

Kaum daß er mit eigener Meinung hervortritt, wie um zu bestätigen:

„Ja, sie hatten alle wenig
Von der menschlichen Natur!“ (V. 9—10.)

Als sei an der Wahrheit seiner Worte nicht zu zweifeln, erzählt Heine seinen Bericht, zunächst immer mit belanglosen, glaubhaften Dingen beginnend:

„Mißgelaunt, sagt man, verließ er
Stuttgart an dem Neckarstrand,
Und zu München an der Isar
Ward er Schauspielintendant [13]).“

Mit scheinheiliger Miene bedauert er („Maultiertum“) [14]):

„Dein Vater, wie ein jeder weiß,
Ein Esel leider war der Gute.“ (V. 1—2.)

Er will nicht nur niemandem wehe tun, mit geradezu „liebevoller Sorgfalt“ nimmt er sich des von „anderen“ Geschmähten an und redet ihm gut zu; der Hohn ist umso einschneidender. Wenn er das Frankfurter Parlament verhöhnt („Kobes I.“) [15]), so läßt er seinen Vorschlag, man möge den Kobes von Köln zum Kaiser nehmen, von einem

[11]) Heine: Werke. I, 410.
[12]) Ebda. I, 351; II, 293.
[13]) Ebda. II, 90.
[14]) Ebda. I, 351.
[15]) Ebda. II, 229.

Gespenst sprechen, das sich angeblich jedesmal zeigt, wenn die Deutschen im Begriffe sind, eine große Dummheit zu begehen. Diese Gespenstergeschichte beginnt er wieder mit der moritatenhaften Einleitung:

„Im Jahre achtundvierzig hielt,
Zur Zeit der großen Erhitzung,
Das Parlament des deutschen Volks
Zu Frankfurt seine Sitzung."

Die Hinwendung zum Publikum ist in den Zeitgedichten fast ausnahmslos, auch wenn sie nicht durch besondere Anrufe kenntlich gemacht wird.

„Simplizissimus I." [16]), in dem Heine Herweghs unritterliches Verhalten während des Gefechtes bei Niederdossenbach bloßstellt, beginnt nach echter Bänkelsängerweise in leierndem Rhythmus mit einer allgemeinen Betrachtung:

„Der eine kann das Unglück nicht,
Der andre nicht das Glück verdauen.
Durch Männerhaß verdirbt der eine,
Der andre durch die Gunst der Frauen."

Das Erscheinen der neuen Meyerbeerschen Oper „Jan von Leyden" verkündet Heine im „Festgedicht" [17]) mit lebhaften Gebärden und lautem Geschrei:

„Beeren-Meyer, Meyer-Beer!
Welch ein Lärm, was ist der Mär'? (V. 1—2.)
. . . . . .
Nein, es ist nicht mehr Erfindung
Der Journale — die Entbindung
Ist vollbracht, sie ist geschehen!" (V. 11—13.)

Am treusten kopiert er den Bänkelsang in der Schilderung aufeinanderfolgender Szenen, in der Beschreibung einzelner, hier ins Komische verzerrter Bilder. Darin lag Heines größter Kunstgriff, der ihn stets über seine Gegner triumphieren ließ. Zwar führt er keine Leinwand mit sich, an der er seine Geschichte erklärt, aber er stellt dem Zuhörer seine schreienden Bilder desungeachtet mit ebensolcher Deutlichkeit vor das innere Auge. Nicht nur dies: Er weist wie der Bänkelsänger gewissermaßen mit dem Zeigestock darauf hin.

„Das ist Herr Ludwig von Baierland,
Desgleichen gibt es Wenig'." (V. 1—2.) [18])

[16]) Ebda. II, 311.
[17]) Ebda. II, 303.
[18]) Ebda. I, 410.

Die drei „Lobgesänge" sind in Wahrheit nichts anderes als drei Bilder, die den König Ludwig in verschiedenen lächerlichen Posen zeigen. Im „Kaiser von China" [19]) führt er uns den Beherrscher des Reiches der Mitte vor (Friedrich Wilhelm IV. ist gemeint), der im Alkoholrausch die Zustände seines Landes im rosigsten Lichte sieht. Im Selbstgespräch, der Stimmung entsprechend sehr laut, sitzt dieser leibhaftig vor uns da und prahlt mit überheblicher Stimme, indem er sich selbst lächerlich macht:

„Sobald ich getrunken meinen Schnaps,
Steht China ganz in Blüte." (V. 7—8.)

In ähnlicher Situation erscheint Friedrich Wilhelm IV. als „Der neue Alexander" [20]). Wie in den „Lobgesängen" zeigt Heine hier die weinselige Gestalt, wie sie in großsprecherischer Weise Eroberungspläne schmiedet:

„Da sitzt er und schwatzt mit lallender Zung'
Der neue Alexander;" (V. 25—26.)

Preußen wird mit abschreckender Deutlichkeit als „Wechselbalg" [21]) hingestellt:

„Ein Kind mit großem Kürbiskopf,
Hellblondem Schnurrbart, greisem Zopf,
Mit spinnig langen, doch starken Ärmchen,
Mit Riesenmagen, doch kurzen Gedärmchen . . ."
(V. 1—4.)

Die „Welsche Sage" beginnt mit einer Bilderklärung:

„In Turin, im alten Schlosse,
Sehen wir, aus Stein gemetzt, . . ."

Mit grotesker Anschaulichkeit wird Herwegh als Simplizissimus I. vorgeführt: in engem Rock und plumpen Stiefeln, mit kurzen Ärmeln, zu langen Frackschößen und kahlem Schädel. Wie er nun in so bejammernswerter Gestalt vor uns dasteht, fragt ihn Heine „teilnehmend":

„Wer hat dich so gerauft? Wahrhaftig,
Siehst aus wie eine geschorene Katze!" (V. 35—36.)

Ein gelungenes Bild gibt das „Festgedicht": Meyerbeer nach der „Geburt" seiner letzten Oper im Wochenbett!

„Überstanden sind die Wehen;
Der verehrte Wöchner liegt
Mit verklärtem Angesicht
In dem angstbetränten Bette." (V. 14—17.)

[19]) Ebda. I, 371.
[20]) Ebda. II, 293.
[21]) Ebda. I, 371.

Moritatenhaft ist auch die Schilderung einer Probe des „Jung-Katervereins für Poesie-Musik“ [22]). Heine bekennt sich hier als Gegner der Wagnerschen Richtung.

Die beim Bänkelsänger stillos und banal wirkende Sprache nutzt Heine für die Satire mit viel Geschick zu komischer Wirkung aus. Die in drastischen Situationen geschilderten Personen stellen sich durch die albernen Worte und den ungelenken Stil ihrer Ausdrucksweise selbst bloß. Heine läßt den König Ludwig seine eigene Dichtersprache parodieren:

„Herr Ludewig von Baierland
Sprach seufzend zu sich selber:
Der Sommer weicht, der Winter naht,
Das Laub wird immer gelber.“ (V. 37—40.)

Bänkelsängerisch ist die Übertreibung der Gefühlsaffekte. In komischer Verzweiflung klagt König Ludwig über den Verlust des von ihm geschätzten Germanisten und Turnlehrers Maßmann:

„Das hat mich gebeugt, das hat mich geknickt,
Das hat mir die Seele zerschmettert.“ (V. 49.)

Bänkelsängerisch ist nicht weniger der leiernde Fluß der Erzählung:

„Aus dem Jubilantenchor
Tritt ein junger Mann hervor,
Der gebürtig ist aus Preußen
Und Herr Brandus ist geheißen.“
(„Festgedicht“; V. 33—36.)

„Sie ernteten beide den Sündenlohn
Und nahmen ein schlechtes Ende.
Es fiel der Kaiser Napoleon
Den Briten in die Hände.

Wohl auf der Insel Sankt-Helena
Sie marterten ihn gar schändlich;
Am Magenkrebse starb er da
Nach langem Leiden endlich.“ [23])

Heine wählt mit Vorliebe den ständig abschweifenden, mit mehr oder minder unpassenden Vergleichen überladenen Stil:

„Das ist eine schöne Gegend
Ebenfalls, es schäumet hier

[22]) Heine: Werke. II, 221 V. 37—56.
[23]) Ebda. I, 363; „Der Tambourmajor“, V. 33—40.

Geist- und Phantasie erregend
Holder Bock, das beste Bier.

Doch der arme Intendante,
Heißt es, gehet dort herum,
Melancholisch wie ein Dante,
Wie Lord Byron, gloomy, stumm."

(„Der Exnachtwächter". V. 5—12.)

Einzelne Wendungen gemahnen in ihrer eckigen Komik schon an Wilhelm Busch:

„Doch die Liebesblicke scheitern
An dem Panzer, der von Erz." (V. 19—20.)
. . . . . .
„Daß der Gründer der Walhalla
Fortging und zurücke ließ
Seine Manuskripte alle,
Gleichfalls ein Verlust war dies." (V. 45—48.)
. . . . . .
„Denn der kluge Meister legte
Einen Zauber in das Haar,
Drin sich sichtbar oft bewegte
Etwas, das lebendig war." (V. 53—56.)

Den Bänkelsängerstil bekräftigen noch einige andere Merkmale, so die Verwendung bekannter Zitate und abgedroschener Lebensweisheiten, die besonders komisch wirken, wenn sie durch das Versmaß vergewaltigt werden: „Und niemals von dem Pfad der Pflicht Nur einen fingerbreit weichen" nach „Und weiche keinen Finger breit von Gottes Wegen ab" (Hölty: „Der alte Landmann"), „O welche Wonne, ein Esel zu sein" nach „O selig, o selig ein Kind noch zu sein" („Zar und Zimmermann"), „Ich bin ein Esel" nach „Ich bin ein Preuße". Die komische Ungeschicktheit des Stils kehren die von Heine so sehr geliebten Reimungetüme noch besonders hervor (Walhall-Wisch — Walfisch; Apollo — toll, o; Rükkert — zurückkehrt; Nilstromwasser — Kinderabschlachtenlasser).

Heines Bänkelsängermanieren sind mehr als zu einmaliger bestimmter Verwendung abgesehene Kunstgriffe. Zum großen Teil sind sie sein ausschließliches Eigentum. Es ist schwer zu sagen, in welchen Gedichten er bewußt als Bänkelsänger aufgetreten ist; ich möchte es für die „Lobgesänge", den „Tambourmajor", den „Ex-Nachtwächter" und das „Festgedicht" annehmen. An anderer Stelle ist er darum nicht weniger Bänkelsänger. Man kann von dem Heineschen Stil schlechthin als einem Bänkelsängerstil reden, der häufig da aufkommt, wo der erzählende Charakter vorherrschend ist. Lange bevor Heine seine

Zeitgedichte schrieb, tritt er uns entgegen, so zu Anfang der „Harzreise“: „Die Stadt Göttingen, berühmt durch ihre Würste und Universität, gehört dem Könige von Hannover und enthält 999 Feuerstellen, diverse Kirchen, eine Entbindungsanstalt, eine Sternwarte, einen Karzer, eine Bibliothek und einen Ratskeller, wo das Bier sehr gut ist. Der vorbeifließende Bach heißt „die Leine“ und dient des Sommers zum Baden; das Wasser ist sehr kalt und . . . .“ [24]) Der überladene Satzbau, die willkürliche Aneinanderreihung von Dingen, die keine Beziehung miteinander haben und die durch ihren verschiedenen Wichtigkeitsgrad in merkwürdigen Kontrast zueinander geraten, erinnern an die Prosaberichte des Bänkelsängers. Gleich dem Ausrufer einer Schaubude, der für eine Riesendame Reklame macht, führt Heine uns eine seiner Geliebten vor:

„Am Golfe von Biscaya
Hat sie den Tag erblickt,
Sie hat schon in der Wiege
Zwei junge Katzen erdrückt.
Sie lief mit bloßen Füßen
Wohl über die Pyrenä'n;
Drauf ließ sie als junge Riesin
In Perpignan sich sehn [25]).“

Der Stil des „Vitzliputzli“ wechselt zwischen ernstem und ironischem, erhabenem und nüchternem Sprachausdruck. Es beginnt wieder im Ausruferton:

„Dieses ist Amerika!
Dieses ist die neue Welt!
Nicht die heutige, die schon
Europäisieret abwelkt — [26]).“

Der Verzweiflungskampf der Spanier gegen die Mexikaner wird mit grausiger und bildhafter Eindringlichkeit wie mit den unvermeidlichen Abschweifungen ins Lächerliche und Triviale geschildert. Das vorlaute Dreinreden und Begutachten des Bänkelsängers ist bei Heine zu einer übelen Gewohnheit geworden. Er versteht es gut, gewisse Situationen zu schildern, die mehr niedrig-komisch als tragikomisch wirken. Der Bänkelsänger scheitert an dem Unvermögen, gewaltig und gefühlvoll zu schildern und gehoben zu sprechen; Heine macht eine Tugend daraus. Man sieht die Spanier in „fataler“ Lage, kleinmütigen Gedanken nachhängend:

„Kürzer wurden die Rationen,
Die Gesichter wurden länger.

[24]) Heine: Werke. III, 307.
[25]) Ebda. I, 301. „Diana“.
[26]) Ebda. II, 57; V. 1—4.

Und mit langen Angesichtern,
Sahn sich an Hispaniens Söhne,
Und sie seufzten und sie dachten
An die traute Christenheimat,

An das teure Vaterland,
Wo die frommen Glocken läuten
Und am Herde friedlich brodelt
Eine Ollea-Potrida, ..."

Bei Heine zeugen diese Manieren für den Abstand, den er dem Stoffe gegenüber einnimmt; beim Bänkelsänger zeigen sie umgekehrt, daß dieser ganz inmitten seines Vortrags steht, ohne in seinem Eifer zu merken, daß seine Schilderung nicht fürchterlich, sondern lächerlich wirkt. In dem prosaischen Zeitungsstil des Bänkelsängers berichtet Heine von dem Ausgang der Schlacht:

„Hundertsechzig Spanier fanden
Ihren Tod an jenem Tage;
Über achtzig fielen lebend
In die Händer der Indianer.

Schwer verwundet wurden viele,
Die erst später unterlagen.
Schier ein Dutzend Pferde wurden
Teils getötet, teils erbeutet." (V. 285—292.)

Mit abstoßender Gräßlichkeit zeichnet er den Priester, der das Menschenopfer mit satanischem Grinsen erwartet (Vers 341—48). Die Opferszene selbst wird mit allen ihren Schauerlichkeiten geschildert (V. 420—432). Bänkelsängerisch ist die Einladung nach Bimini und die Schilderung der Prozession.

2. Das Bänkelsängercouplet Hoffmanns von Fallersleben.

Man spricht in der Literatur verschiedentlich vom Bänkelsänger Hoffmann und meint das in gleichem Sinne, wie der Dichter selbst, wenn er sich beklagt: „Ein Bänkelsänger bin ich zwar Für euch und sing' euch schlecht[27])." Diese Bezeichnung trug er sich dadurch ein, daß er selbst seine Lieder vor versammelter Menge sang, nicht etwa weil diese etwas mit Bänkelsang zu tun haben. Es liegt hier eine Identifizierung des Bänkelsängers mit dem Volkssänger vor, die durch nichts gerechtfertigt ist. Die Hoffmannschen Lieder sind größtenteils lyrisch und nicht episch gehalten. Sie stehen allein dadurch dem Bän-

[27]) Hoffmann von Fallersleben: Werke. Auswahl in drei Teilen, hrsg. v. Augusta Weldler-Steinberg. II, 122.

kelsang von vornherein fern, da dieser erzählenden Charakter hat. Die Beispiele, die Hans Benzmann für die politisch-satirische Bänkelsängerballade Hoffmanns anführt („Michels Abendlied", „Ordenssehnsucht", „Schwabenkrieg", „Aus Ovids Metamorphosen", „Der Spittelleute Klagelied") [28]), kommen dem Bänkelsang in keiner Weise nahe. Dies tun nur die Lieder, die eine wirkliche oder erdichtete Begebenheit als aufsehenerregende Neuigkeit erzählen. Hoffmann bedient sich dann der richtigen Bänkelsängersprache, an die die übrigen Lieder nur zuweilen durch eine gewisse „bänkelsängerische Nachlässigkeit und Weitschweifigkeit" erinnern [29]). Der Dichter erzählt, daß er bereits sehr früh mit Moritatenliedern Bekanntschaft gemacht habe [30]). Ihnen brachte er soviel Aufmerksamkeit entgegen, daß er sich eine Sammlung solcher fliegenden Blätter anlegte, die ihm später aber verloren ging. Hoffmanns Satire ist kein mutwilliger Spott wie die Heines; sie ist ernster zu nehmen. Ein bitterer, grimmiger Humor und tiefe Resignation blicken durch seine ironischen Worte. „Der Hohn und Spott über alle Dummheiten und Albernheiten, der langgehegte Ingrimm über alle Erbärmlichkeit, Feigheit, Niederträchtigkeit, wie ich sie aus der Geschichte und dem Leben kannte, wurde zur humoristischen Stimmung, die mich unablässig zum Dichten und Singen trieb [31])."

Am besten trifft er den Bänkelsängerstil in dem Liede „Dem Verdienste seine Kronen [32])!" Den Anlaß hierzu gab folgende im Amts- und Regierungsblatt für das Fürstentum Reuß-Lobenstein-Ebersdorf im Jahre 1845 erschienene Notiz: „Serenissimus hat die hohe Gnade zu haben geruht, die Wehrmänner zu Hirschberg, sechs an der Zahl, welche zu dem in Tonna ausgebrochenen Feuer geeilt und mit der aufopferndsten Bereitwilligkeit Dienste geleistet hatten, öffentlich vor der Fronte Allerhöchstselbst gnädigst zu beloben und dem ältesten derselben (nachdem er sich durch den Taufschein als solcher ausgewiesen) [33]) zum Zeichen Allerhöchstihrer höchsten Zufriedenheit und Anerkennung höchsteigenhändigst die Hand zu reichen [34])." Der Gedanke, aus diesem Ereignis, dessen Wichtigkeit so ungeheuer übertrieben wurde, eine satirische Moritat zu machen, mußte allein durch den moritatenmäßigen Bericht aufkommen. Im Bänkelsängerton stimmt Hoffmann an:

---

[28]) Benzmann, H.: Die deutsche Ballade. II, 283.
[29]) Petzet: Die Blütezeit der politischen Lyrik, S. 44.
[30]) Hoffmann von Fallersleben: Mein Leben. I, 28.
[31]) Ebda. III, 115.
[32]) Hoffmann von Fallersleben: Werke. II, 123.
[33]) Hinzufügung durch Hoffmann von Fallersleben.
[34]) Amts- und Regierungsblatt für das Fürstentum Reuß-Lobenstein-Ebersdorf 1845

„Es hat in unsern Tagen
Sich Großes zugetragen.
Jetzt höret die Geschichte!
Wahr ist, was ich berichte."

Es folgt die komische Erzählung des Belobigungsaktes, der von Hoffmann durch den Bänkelsängerstil noch übertriebener dargestellt wird. Am Ende des Liedes tritt die Satire aus ihrer Verhüllung:

„O Nation der Nationen,
Wo man noch weiß zu belohnen!
O wär' ich doch auch so einer,
Ein Greiz-Schleiz-Lobensteiner!"

Hoffmanns Spott und Verachtung trifft sowohl die übertriebene Selbstherrlichkeit der Duodezfürsten wie die unwürdige Haltung der Presse. Mit lauter Stimme werden die Trägen aus dem Schlafe gerüttelt: So steht es um das deutsche Volk! So weit ist es mit uns gekommen! Und das alles muß schleunigst ein Ende nehmen! Die „Tragische Geschichte" [35]) geißelt den eingefrorenen Militärdünkel. Ein General hat einen Traum gehabt, der ihn vor Erregung ganz fassungslos stimmt:

„Ihm träumte — nun, es war enorm! —
Daß durch das ganze Heer
Erhielte jede Uniform
Hinfort zwei Knöpfe mehr."

Hoffmann geht hier wie auch sonst zuweilen mit seinen Angriffen ein wenig zu weit. Aber abgesehen davon taugt das ganze Gedicht nicht viel; es gibt nichts darin, was eigentlich komisch wirkt. Im „Korporalstock" [36]) wird in aufschneiderischem Tone und gesuchter Breite die verschwundene Herrlichkeit des Korporalstocks als Sinnbild preussischen Drills beklagt:

„Von einem Helden will ich singen,
Der einst die ganze Welt bezwang:
So konnt' es keinem noch gelingen,
So glorreich wie es ihm gelang."
. . . . . .
„Er bracht' es nun in wenig Tagen
Zu solcher hohen Trefflichkeit,
Daß Staunen, Schrecken, Angst und Zagen
Ergriff die ganze Christenheit."

In verstellter Klage jammert der Bänkelsänger um die unwiederbringlich verlorene „Glanzzeit":

[35]) Hoffmann von Fallersleben: Werke. II, 72.
[36]) Ebda. II, 17.

„O weh, er ist nun Staub und Asche,
O weh, o weh, er ist nicht mehr!
Dahin ist Zopf, dahin Gamasche!
Dahin sein ganzes großes Heer!"

Im Bänkelsängerton ist auch die humoristische Verserzählung „Armin" [37]) geschrieben, in der berichtet wird, wie Armin vom Himmel niedersteigt, um in Deutschland nach dem Rechten zu sehen und wie er statt des freien Volkes seiner Zeit nur kümmerliches Hofschranzentum vorfindet. Der Anfang ahmt das Nibelungenlied nach, dessen Strophenform übernommen wird. Doch herrscht hier nicht der epische Stil der Heldensage, sondern der platte Erzählerton des Bänkelsängers:

„„Ich bin ein Offiziante, ich tue nur meine Pflicht
Und tue gar nichts weiter, als was die Vorschrift spricht."

Armin wird mit einer Unmenge von Ehrenbezeugungen überhäuft; so bekommt er den Doktor juris zur nachträglichen Rechtfertigung seiner Befreiungstat verliehen; der Papst bittet ihn, den Streit über die gemischten Ehen zu schlichten.

„Es kam ein Fürst geritten, der erhob mit eigener Hand,
Und sportelfrei den Helden in den deutschen Adelstand.
Das war zuviel — da starb er. Nun heißt es doch fortan:
Das Vaterland hat gerettet ein deutscher Edelmann."

Hoffmann macht bei dieser Gelegenheit Lohensteins Arminiusdichtung [38]) lächerlich. Armin schläft bei ihrer Lektüre ein.

Von kleineren Anekdoten im Moritatenstil sind noch zu nennen: „Das geheime und schriftliche Verfahren" [39]), die „Berliner Novelle" [40]) und die „Verwöhnung" [41]).

Die Bänkelsängerlieder Hoffmanns unterscheiden sich von denen Heines einmal dadurch, daß sie gesungen wurden. Hoffmann trug sie selbst bei vielen Gelegenheiten vor, im engeren Kreise sowohl wie vor größerer Versammlung. Er sang mit ausdrucksvoller, weittragender Stimme und in ironischem Tonfall, den Vortrag mit lebhaften Gebärden begleitend. Ein besonderer Kunstgriff war es, den Liedern eine bekannte Singweise unterzulegen, die durch den Kontrast, in dem sie zu dem Text stand, zur Erhöhung der komischen Wirkung beitrug. Gerade dadurch wurde der bänkelsängerische Charakter der Moritaten verstärkt, anderen Liedern wurde er damit verliehen. Die Moritat „Dem Verdienste seine Kronen" wurde auf die lustige Singweise

---

[37]) Hoffmann von Fallersleben: Werke. II, 40.
[38]) Lohenstein: „Großmütiger Feldherr Arminius". etc. Leipzig 1689.
[39]) Hoffmann von Fallersleben: Werke. II, 117.
[40]) Hoffmann von Fallersleben: Deutsche Gassenlieder, S. 19.
[41]) Hoffmann von Fallersleben: Werke. II, 51.

„Ich ging einmal spazieren" angestimmt, die „Berliner Novelle" auf „Es war ein König in Thule", „Rheinlied und Rheinleid" zu der tragischen Weise „Seht ihr drei Rosse". Hoffmann war ein Volkssänger im wahrsten Sinne. Der Gassenhauer war sein Vorbild in Form, Rhythmus und Singweise. Man hat ihm diese Art des Singens und Sagens seinerzeit übelgenommen und darin eine Entwertung der Poesie und ein unwürdiges Anbiedern beim Volke gesehen [42]). Es war für ihn in der Tat gefahrvoll, seiner Lyrik ein absichtlich flaches Niveau zu geben. In vielen seiner Gedichte ist er in der äußeren Geste stecken geblieben. Er vermochte selten, seinen Kampfliedern ein eigenes Gepräge zu verleihen. Ein Béranger war Hoffmann nicht.

3. Die politischen Bänkelsängermoritaten.

Neben den politischen Bänkelsängerliedern bekannter Dichter stehen andere, die aus dem breiteren Volke kommen. Dichterdilettanten, Gelegenheitsdichter im niederen Sinne, Angehörige aller Stände sind ihre Verfasser. Die Umstilisierung des Bänkelsangs geschieht hier nicht in dem Maße wie bei Heine und Hoffmann von Fallersleben. Die Anlehnung an den primitiven Bänkelsang ist so eng wie möglich; rein äußerlich unterscheiden sich die politischen Moritaten weniger von ihren Vorbildern. Das Schema der Bänkelsängermoritat bleibt meist völlig gewahrt; im übrigen ist das Verfahren in der komischen Behandlung des Stoffes das gleiche wie bei den bereits besprochenen, nur kehren formelhafte Wendungen des primitiven Bänkelsangs häufiger wieder.

Nicht erst die Revolutionsjahre gaben den Anstoß zum politischen Bänkelsang, sondern der Sturz Napoleons, der in Deutschland besonderen Jubel hervorrufen mußte. Schmähschriften in Versen und Prosa, selbst in dramatischer Form, entstanden in großer Menge. Eine Sammlung solcher Napoleonaden gab der Verlag Scheible in Stuttgart heraus: „Der Volkswitz der Deutschen über den gestürzten Bonaparte, seine Familie und seine Anhänger." (1850) Darunter findet man auch eine Anzahl Moritatenlieder. Sie wurden auf fliegenden Blättern vertrieben und erfreuten sich beim Volke großer Beliebtheit.

Auch diese Moritaten gehen von dem Romanzensang aus. Im Gegensatz zu den nie wirklich populär gewordenen satirischen Romanzen — wenn man von denen der sentimental-volkstümlichen Richtung („Ritter Ewald und die Minna", „Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten", „Mariechen saß weinend im Garten", „Rinaldo Rinaldini" u. a.) absehen will — drangen die politischen Moritaten dank

[42]) Vgl. Heine („Gedanken und Einfälle"): „Hinter oder vielmehr mit Hoffmann von Fallersleben hat die Poesie ein Ende." Sämtl. Werke. VII, 418.

ihrer außerordentlichen Aktualität sofort in alle Volksschichten ein und wurden zu regelrechten Modeschlagern. Der Einfluß der Romanzendichtung wird schon rein äußerlich deutlich. Die Napoleonaden haben noch den übermäßig langen, für die Romanze charakteristischen Titel, den die politischen Moritaten der Revolutionsjahre fortlassen. An Bürgers „Prinzessin Europa" gemahnt die „Kurze, doch wahrhaftige Historia eines korsikanischen Sperlings, ein eingereimtes, deutsches Liedlein gebracht durch Meister S. Hilarius" [43]). Einigemal ist Blumauers „Aeneis" vorbildlich gewesen: „Bonapartiade oder Leben und Taten des teuern Helden Napoleon Bonaparte aus Corsika gebürtig. In lustigen Reimen nach Blumauerscher Manier." 1816 [44]). Es ist fast schmerzlich zu sehen, wie alle Welt den einst so bejubelten Herrscher voll hämischer Schadenfreude in der unschönsten Weise verspottet. Allerlei „fromme Wünsche" begleiten den Exkaiser in die Verbannung; als Beispiel sei die Schlußstrophe des letztgenannten Gedichtes angeführt:

„Glück auf die Reise, großer Held!
Dem Satanas befohlen!
O möchte in der neuen Welt
Dich bald der Teufel holen!
Dann hätte doch die alte Welt,
Die du so jämmerlich geprellt,
Noch einmal was zu lachen."

Unter einem Motto aus der „Aeneis" steht „Die Napoleonade. Ein komisches Gedicht in sechs Gesängen" [45]). Es beginnt mit einer Bilderklärung:

„Hier sitzt Napoleon der Held,
Eh'mals der Schrecken aller Welt
Und aller Völker Plage,
Auf seiner Insel in der Ruh'
Und sieht der Welt Komödie zu;
Das Meer hört seine Klage."

Der literarische Wert aller dieser Schmähllieder ist äußerst gering. Aus der oben erwähnten Sammlung sind noch als Moritaten zu nennen: „Spottlied auf Napoleon" [46]), „Stammbaum der Näppel Bonenbartschen Familie" [47]), „Napoleons des Großen Feldzug nach Rußland im Jahre 1812 oder der zweite polnische Krieg" [48]), „Leben und Taten

---

[43]) Der Volkswitz der Deutschen: XI. Bd., S. 161. Nach der Singweise: „Es ritten drei Reiter" etc.
[44]) Ebda. III, 173.
[45]) Ebda. III, 5.
[46]) Ebda. I, 190.
[47]) Ebda. V, 180.
[48]) Ebda. VII, 175.

Napoleons zwischen Moskau und der Insel Elba“ [49]), „Das arm geschlagene Kaiserlein“ [50]), „Napoleons Sprünge und endliches Schicksal“ [51]).

In Erinnerung an diese Bänkelsängerlieder, die sich übrigens jahrzehntelang im Volksmunde hielten, sind dann die der 40er Jahre entstanden. Die wichtigsten Ereignisse der Revolutionsjahre: das Attentat auf Friedrich Wilhelm IV., Die Barrikadenkämpfe in Berlin und die Aufstände in Baden gaben reichen Stoff zu weiteren politischen Moritaten. Unter der damaligen Zensur war es unmöglich, politische Schriften revolutionären Inhalts auf gesetzlichem Wege zu verbreiten. Das Flugblattwesen war der einzige Ausweg, die Spottverse in alle Hände gelangen zu lassen, ohne daß Verfasser und Drucker zu ermitteln gewesen wären. Die Zahl der politischen Moritaten geht in die Hunderte. Es können darum nur die bekanntesten herangezogen werden. Die zahllosen Reimereien der politischen Witzblätter, des „Simplizissimus“ und des „Kladderadatsch“, in denen sich die politische Moritat bis auf den heutigen Tag erhalten hat, können keine Berücksichtigung finden. Zu den verbreitetsten gehörte die in Chemnitz als Flugblatt erschienene Moritat „Berlin in seinem Glanze“ [52]). Es ist eine bittere Satire auf die Berliner Märztage:

„Leutchens, höret im Gedichte
Eene große Mordjeschichte,
die sich zugetragen hat
In Berlin, der schönen Stadt,
Uf die neue Mode.

Dorten lebt ein jroßer König,
Der bis jetzt in Taten wenig
Für sein Volk hervorgebracht,
Doch viel Worte hat jemacht
Uf die neue Mode.“

Zwei Sprecher unterhalten sich alsdann über den vom König und Militär verübten „Brudermord“ und „Verrat“; eine „Stimme des Volkes“ tritt noch hinzu. Der Schluß wird wieder vom Bänkelsänger gebracht:

„Laßt den juten König leben!
1500 Leut sind tot,
Aber das hat keine Not,
Uf die neue Mode.“

---

[49]) Ebda. VIII, 177.
[50]) Ebda. XI, 154.
[51]) Ebda. XII, 97.
[52]) Diese Moritat war mir nur in dem Auszuge von Petzet (S. 494) zugänglich.

Der übermütige Refrain und der Berliner Dialekt stehen zu dem ernsten Inhalt in schroffem Gegensatz. Diese Moritat ist zweifellos äußerst wirksam gewesen. Weniger aggressiv und von gutem Humor ist eine andere „Mordgeschichte", „Das Attentat" [53]). Friedrich Wilhelm IV. ist die Zielscheibe eines zwar recht derben, aber doch im ganzen gutmütigen Spottes. Der Bänkelsänger schart sein Publikum um sich:

„Leute tretet rings heran,
Hört euch die Geschichte an,
Hört, was neulich an der Spreen
In der Hauptstadt ist geschehn."

Mit geheucheltem Ernst geht die Ermahnung aus:

„Jedes brave Preußenherz
Richt' die Blicke himmelwärts,
Denn man sieht wie wundersam
Gott schützt unsern Fürstenstamm."

Die Parallele zu den Bildern des Bänkelsängers wird in genauer Reihenfolge eingehalten:

„Seht die edle Königin
Setzt sich in den Wagen rin,
Redern reicht ihr eine Tüte
‚Schmeckstduprächtig' erster Güte.
— Auch der König tritt heraus,
Sieht noch ganz verschlafen aus."

Die Komik gewinnt durch die naive, ungeschminkte Darstellung. Dem Attentäter wird nach Bänkelsängerart ein wahres Mördergesicht angehängt:

„Pocken hat er im Gesicht,
Das bedeutet Gutes nicht,
Duncker hätte gleich erraten,
Dieser würde attentaten."

Nicht Worte genug findet der Sänger, um diese „ruchlose" Tat zu verurteilen:

„War wohl je ein Mensch so frech,
Wie der Bürgermeister Tschech?
Der verruchte Übeltäter,
Hochverräter, Attentäter.
Fast den König bracht' er um
Vor dem ganzen Publikum,
Schoß sogar der Landesmutter
Durch den Rock ins Unterfutter."

---

[53]) Musenklänge, S. 147.

Hinter der Moral versteckt sich eine kleine Drohung:

„Leute, tretet näher 'ran,
Höret die Moral auch an,
Die man zieht aus dem Gedicht:
Traut keinem Bürgermeister nicht."

Keine eigentliche Moritat, aber als solche vorzutragen, ist „Das Lied vom deutschen Kaiser" [54]). Der Bänkelsänger zeigt mit einem Stock auf eine Leinwand, die mit den Wappen der einzelnen Landesherren bemalt ist und fragt in Anlehnung an Arndts Lied „Was ist des Deutschen Vaterland" bei jedem Hinweis: „Wer soll der deutsche Kaiser sein?" Das umstehende Volk antwortet zuletzt im Refrain: „Das ganze Volk soll Kaiser sein". Eine weitere Moritat behandelt den Mordanschlag auf Louis Philippe [55]): „Fieschi, der grause Bösewicht" [56]). Sie ist ohne eine französische Vorlage entstanden. Komische Reimbildungen und groteske Darstellung heben sie von den übrigen Moritaten ab:

„Der Schuß, der ging ihm durch die Talje,
Den Kopf, den fand man zu Versalje."

Die Schlußmoral lautet ähnlich der des „Attentats":

„O höret, was ein Weiser spricht,
Schießt ja auf keinen König nicht!"

Die „Traurige Berliner Geschichte" [57]), nach einem Zeitungsbericht verfaßt, schildert die Folgen der Knebelung von Geistes- und Glaubensfreiheit. Noch zu Anfang dieses Jahrhunderts wurde sie gesungen. Wedekind trug sie des öfteren vor [58]). Ein straffer Rhythmus ist ihr eigen:

„In Berlin, der preuß'schen Residenze,
Wo es sehr viel schlechte Menschen gibt,
Ward aus demokratischer Tendenze
Neulich eine grause Tat verübt."

Eine Frau zeigt ihren eigenen Mann wegen Gottlosigkeit und revolutionärer Gesinnung an. Diesem wird sofort die Pension entzogen, aus Verzweiflung sucht er den Tod:

„Aus dem neuen Schiffahrtsbaukanale
Zog als Leuche gänzlich man ihn raus!"

---

[54]) Blum: Die deutsche Revolution, S. 388.
[55]) Fieschi verübte am 28. Juli 1835 mit einer Höllenmaschine ein Attentat auf König Louis Philippe. 18 Personen, darunter Marschall Mortier, wurden getötet.
[56]) Musenklänge, S. 143.
[57]) Ebda, S. 100.
[58]) Vgl. Kutscher: Wedekind. Sein Leben und seine Werke, I, 320.

Seine Frau verfällt in „Raserei".

„Dieses ist in diesem Jahr das vierte
Opfer religiöser Schwärmerei."

Politischen Einschlag hat auch das Lied von der Droste-Vischering: „Ballade" [59]). Der Verfasser ist Löwenstein, Redakteur am „Kladderadatsch". Diese Moritat ist kürzer als die übrigen und hat einen ausgesprochen chansonmäßigen Charakter. Die Freifrau zu Droste-Vischering, des gleichnamigen Bischofs Nichte, wird durch ein Wunder des heiligen Rockes zu Trier auf der Stelle von einer Lähmung geheilt.

„Freifrau von Droste-Vischering
Noch selb'gen Tags zu Tanze ging,
Dieß Wunder göttlich grausend,
Geschah im Jahre Tausend
Achthundertvierundvierzig.
Und wer's nicht glaubt, der irrt sich."

Einige minderwertige Moritaten, die in ihren Angriffen recht ausfallend werden, sind unter dem Titel „Politische Bänkelsängerlieder" in Leipzig (1850) erschienen.

Aber auch die Gegner waren nicht müßig. Als die Aufstandsbewegung in kläglichen Anfängen stecken blieb und mit wenig Mühe niedergeschlagen wurde, tauchten genug Spottverse auf, die das unrühmliche Ende der Freiheitskämpfe und ihrer Helden besangen. „Ein neues Lied vom Hecker" [60]) berichtet von dem badischen Aufstand im April 1848, der mit gänzlicher Auflösung des nur einige hundert Mann starken Heeres endigte. Die Bezeichnung „Ein neues Lied", im allgemeinen ein Übertitel für Lieder, die als fliegende Blätter erschienen, wird hier wahrscheinlich in ironischem Sinne nach dem revolutionären Heckerlied („Dreiunddreißig Jahre währt die Knechtschaft schon") gebraucht. Der Bänkelsänger hält sich an den Ton der großsprecherischen Freiheitsreden der Aufrührer:

„Seht, da steht der große Hecker,
Eine Feder auf dem Hut,
Seht, da steht der Volkserwecker,
Lechzend nach Tyrannenblut!"

Herwegh muß sich wie von Heine bereits derben Spott gefallen lassen. Der Bänkelsänger rühmt ihn als „tapferen Helden":

„Und der stirbt lebendig eh'r,
Als daß er ein Hundsfott wär!"

Das Blumsche Buch bringt zu diesem Lied — hier „Das Guckkasten-

[59]) Musenklänge, S. 86. Lahrer Kommersbuch, S. 720.
[60]) Ebda, S. 152.

lied vom großen Hecker" genannt — eine Bilderbeilage [61]). Eine andere Moritat beschäftigt sich mit den Operationen Struwes, der mit Hecker gemeinsame Sache machte: „Ein schönes neues Lied von dem weltberühmten Struwwel-Putsch" [62]). In „schmerzlicher" Ergriffenheit und mit lebhafter Bewegung kündigt der Bänkelsänger die Gefangennahme Struwes an:

„Wälzen möcht ich mich vor Trauer
Und zerraufen meinen Bart,
Weil das Schicksal mir die schauerliche Mähr noch aufgespart.
Ach! ich kann ja gar nicht weinen,
Totenbleich muß ich erscheinen,
Meine kalte Stirne schwitzt —
Denn der Herr von Struwwel — sitzt!"

Im Bänkelsängerton werden die Reden parodiert, die Struwe und seine Frau vom Rathause der Stadt Lörrach hielten. Beiden wird zum Vorwurf gemacht, den Aufstand aus Eigennutz und nicht aus wirklichem Freiheitsdrang angezettelt zu haben. Wieder einmal muß Herwegh einen beschämenden Seitenhieb hinnehmen:

„Frau von Struwwels Hut und Mantel
Fanden sie in einem Kandel [Rinne],
Und ein Söldling war so frech,
Riß das schöne Futter weg;
Denn der große Herwegh könnte —
Das bildt' sich der Esel ein —
Unser Herwegh könnt' am Ende
Eingenäht dazwischen sein!"

Wie Hans Sachs nennt der Verfasser zuletzt seinen Namen und bezeichnet sich zugleich als Autor des Heckerliedes. Joseph Weyl, ein Dichter der konservativen Richtung, schmäht die Freiheitlichen unter Parodierung von Chamissos Zopflied:

„'s war einer, dem 's zu Herzen ging,
Daß ihm der Zopf stets hinten hing,
Er spielte den Erlöser" [63]).

---

[61]) Blum: Die deutsche Revolution, S. 235.
[62]) Musenklänge, S. 162. — Gustav Struwe (1805—1870) wurde nach dem Treffen bei Stauffen verhaftet.
[63]) „Eine neue Geschichte". Petzet, S. 318.

IV. Die scherzhafte Bänkelsängermoritat.

1. Die wirklichen Moritaten.

Außer der Bürgerschen Ballade haben alle Typen stilisierten Bänkelsangs einen scherzhaft-satirischen Charakter. Sie alle sind in gewissem Sinne Parodien des Bänkelsangs, weil sie eine ursprünglich ernste Dichtgattung ins Komische umbiegen; sie sind aber mit Ausnahme der hier zu behandelnden Gruppe viel mehr; ihr Schwerpunkt liegt jeweils auf anderem Gebiete: sie sind Romanze, politisches Lied und Brettlsang. Diese Gruppe von Moritaten, die von Vischers Schartenmayergesängen ihren Ausgang nimmt, verbindet mit der Nachahmung des Bänkelsangs weder politische noch soziale Tendenzen, noch wird, wie bei der Romanze, der Bänkelsang einer anderen Gattung angeglichen. Sie erfüllt ihren Zweck in der komischen Behandlung der Moritat. Deshalb kann man von ihr als dem Typus einer tendenzlosen, rein scherzhaften Bänkelsängermoritat sprechen.

Zwei Arten von scherzhaften Moritaten sind zu unterscheiden: solche, die sich von der Moritat nur durch den satirischen Charakter abheben, deren Stoff und Behandlung moritatenhaft sind, und andere, deren Gegenstand nicht der der Moritat ist, aber in der gleichen Weise behandelt wird.

Vischers erste Moritat, die er als der Bänkelsänger Philipp August Schartenmeyer vorträgt, stammt noch aus seiner Jugendzeit. Sie knüpft an einen Zeitungsbericht an: „Wie Johann Georg Philipp Datpheus von Stuttgart den 29. September 1824 daselbst den Spinnhausaufseher Heinrich Gebhard Grempenfort ermordete und hierauf den 21. Februar 1825 hingerichtet wurde“ [1]). Diese Erzählung unterscheidet sich von einer wirklichen Moritat nur durch den satirischen Ton, der wegen seiner feinen Zurückhaltung, die jede derbe Übertreibung meidet, dem der ernsten Moritat sehr nahe kommt. Die Anlehnung an den Aufbau der primitiven Bänkelsängermoritat wird mit größter Genauigkeit durchgeführt. Zuerst erfolgt die Schilderung der Hinrichtung. Deutlich ist die Reihenfolge einzelner Bilder zu erkennen. In der gleichen Weise ist die nächste Moritat geschrieben: „Leben und Tod des Joseph Brehm, gewesten Helfers zu Reutlingen, am 17. Juli 1829“ [2]). Derselbe Schartenmayer stellt sich mit einem Hinweis auf sein früheres Auftreten mit dieser neuen Mordgeschichte vor:

[1]) Vischer, Fr. Th.: Allotria, S. 257.
[2]) Ebda, S. 270. — Kommersbuch, Allgemeines deutsches, S. 583.

„Der ich von des Datpheus Leben
. . . . . .
Ein Gedicht gemachet han,
Ich, der alte Schartenmayer,
Komme abermalen heuer,
Herzusagen eine G'schicht,
Wo mir fast das Herz abbricht."

Weniger gut ist die dritte dieser Moritaten: „Merkwürdiges Strafgericht des Himmels vermittelst höchst ungewöhnlicher Art von Totschlag. Männiglich zur Beherzigung vorgetragen" [3]). Sie weicht vom strengen Moritatenstil bereits ab und weist starke Vergröberung der Manier auf. Dem Einzelfall wird hier das Typische solchen Geschehens gegenübergestellt. Es ist ein Lied von der bösen Schwiegermutter.

Der Bänkelsänger fiel durch die ständig wachsende Vergröberung seiner Manieren der Lächerlichkeit anheim, jetzt nicht nur bei den Gebildeten, sondern auch beim Volke. Und so erklärt es sich, daß die scherzhaften Moritaten ebenso populär wurden wie ehemals die ernsten. Die Tatsache, daß der Bänkelsänger nicht mehr in dem Maße wie früher ernsthafte Beachtung fand, würde allein nicht eine so große Zahl von parodistischen Moritaten gezeitigt haben, wenn nicht ein anderer, wesentlicherer Umstand hinzugetreten wäre. Alle diese Manieren des Bänkelsängers wurden nicht parodiert, weil sie lächerlich wirkten, sondern weil sie, in komischem Lichte besehen, viel anziehender waren. Die komische Behandlung des Bänkelsangs in solchem Umfange, wie sie seit den 20er Jahren im ganzen 19. Jahrhundert beliebt war, hat ihre Ursache in der hervorragenden Eignung des Bänkelsängerstils für die komische Darstellung und Erzählung.

Die Komik der Schartenmayergesänge Vischers beruht einmal darauf, den Bänkelsängerstil so zu gebrauchen, daß alle seine spaßhaft wirkenden Besonderheiten in ihrer charakteristischen Art hervorgehoben werden, in ihrer ganzen Komik zur Geltung kommen, andererseits darauf, den Schein des Ernstes noch in einem Maße zu wahren, der die Vorstellung nicht zerstört, in dem Vortragenden einen ernsthaft deklamierenden Bänkelsänger zu sehen. Da sind in erster Linie der übertrieben pathetische Ton, das marktschreierische Anrufen des Publikums, die sensationelle Ankündigung in den Titeln, die den Kontrast zwischen Stoff und Behandlung, tatsächlicher und beigegebener Bedeutung steigern. Als Komik wird auch die Umständlichkeit in der Art des Erzählens, das Betonen unwichtiger Einzelheiten empfunden. Schartenmayer bringt die ganze Lebensgeschichte des Datpheus und des Brehm. Der Bänkelsänger rechtfertigt dieses Vorgehen mit seiner Ansicht vom „geborenen Verbrecher". Vischer führt im „Datpheus" die Übertreibung so weit wie möglich:

[3]) Ebda, S. 278.

„Schon da er ans Licht gegangen,
Hat er einen Fehl begangen,
Denn es sollte schon nicht sein,
Weil er kam unehlich drein."

Witzig wirkt die Nachahmung der Wichtigtuerei des Bänkelsängers, der sich gern mit Prophezeiungen rühmt:

„Plötzlich hat es mir geschwahnet,
Daß ich also hab' ermahnet:
O, ihr Württemberger, glaubt,
Datpheus wird des Kopfs beraubt!"

Das Wichtigste ist für den Bänkelsänger die Mordszene. Komisch wirkt es, wenn er, um ein möglichst genaues und packendes Bild zu geben, alle Bewegungen und Anstalten des Mörders in der Zeitlupe mit eingehender Sorgfalt beschreibt:

„Denn als er in seine Stube
Kam, da grief der Höllenbube
Nach dem Messer mit der Hand
Auf dem Simsen an der Wand.

Rannt' auf ihn und warf ihn nieder,
Stieß es ihm in viele Glieder,
In den Hals zuletzt mit Grimm;
Da verginge ihm die Stimm'."

Grausiges kehrt sich in Grotesk-Komisches. Aus der verzerrt bildlichen Darstellung erwächst Situationskomik. Die Liebe an der Karikatur ist wie für Heine der Hauptantrieb zu diesen Moritaten gewesen. Vischers Moritaten und viele andere sind illustriert erschienen [4]). Bilder einer Mord- oder Hinrichtungsszene können nur in toller, grotesker Verzerrung Gefallen finden. Vischer ist das in der Regel gelungen; nur die Kindestötung im „Brehm" ist so unerträglich, daß ihr trotz der komischen Darstellung an Abscheulichkeit nichts genommen wird. Das Groteske ist am ausgeprägtesten in dem „Merkwürdigen Strafgericht":

„Dieser [Kopf] wie ein luftgefüllter Ball
Springt entzwei mit einem lauten Knall.

Furchtbar klafft ein Loch an ihrer Kehle,
Durch dies Loch entflieht die schwarze Seele,
Blaß vor Schrecken sieht's die Tochter an,
Tief bereuend, daß sie mitgethan."

---

[4]) In „Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten" und „Schabernack und Lumpenpack".

Wenn die Hinrichtung als gerechte Sühne für die verübten Greueltaten schauerlich-komisch aufgezogen wird, so verletzt das weniger unser ästhetisches Empfinden. Schartenmayer versetzt sein Publikum mit akustisch und bildlich überraschenden Mitteln in komisches Entsetzen:

„Horch, da thut die Axt erklingen,
Was soll's geben, lieber Gott?
Dort erricht't man ein Schaffot!
. . . . . .
O mein Gott, welch ein Gefühle!
Schaut, er sitzt schon auf dem Stühle,
Und zum Hieb, — o Todesgraus! —
Zieht den Frack der Henker aus." („Brehm")

Dreimal muß der Henker beim Datpheus zuschlagen! Der Bänkelsänger Schartenmayer gibt wie sein Kollege auf den Märkten seinen Gefühlsausbrüchen hemmungslos nach:

„Immer noch thut es mir grieseln,
Wie ich sah sein Blut hinrieseln;
. . . . . .
Dieses hat mich sehr erschöpft,
Daß man einen Helfer köpft." („Brehm")

Moralische Ermahnungen und Lebensweisheiten fehlen hier selbstverständlich auch nicht. In naiver Weise wird das Publikum ermahnt:

„O verehrtes Publikum,
Bring doch keine Kinder um." („Brehm")

Es wäre verfehlt, in diesen Moritaten und ihren moralischen Sentenzen irgendwelche ironische Anspielungen zu sehen. Wer an den Pessimismus Vischers und seine kritische Beobachtung der menschlichen Lebensweise („Auch Einer") denkt, könnte leicht hinter manchen Versen eine tiefere Absicht vermuten. Es läßt sich indessen keine genügend beweiskräftige Stelle anführen, die eine solche Annahme bestätigen könnte. Vischer tritt etwaigen Verdächtigungen an anderer Stelle entgegen, wo er von dem Charakter seiner Schartenmayerfigur spricht:

„Er ist wohlmeinend, von Herzen gut,
Kein falsches Äderchen hegt sein Blut.
. . . . . .
Er ist nichts weiter als grundnaiv" [5]).

Nahezu fünfzig Jahre später tritt Vischer noch einmal als Schartenmayer mit einer längeren Erzählung auf: „Der deutsche Krieg

[5]) Vischer, Fr. Th.: Allotria, S. 201. „In ein Exemplar von Ph. Ulr Schartenmayers Heldengedicht ‚Der deutsche Krieg' für eine Sammlung zu einer Lotterie in Leipzig (1883/4)."

1870/71. Ein Heldengedicht“ [6]). Dem Bericht geht die übliche allgemeine Betrachtung voran:

„Krieg anfangen ist bekanntlich
Ohne Ursach immer schandlich;
Geht es dem, der anfangt schlecht,
So geschieht es diesem recht.“

Der Feldzug gegen Frankreich wird in seinem Verlauf ausführlich geschildert. Die bänkelsängerischen Einzelbetrachtungen, die vom Gegenstand weit abschweifen, wirken in ihrer Breite ermüdend. Überhaupt ist das Wehklagen eines Schartenmayer über den Heldentod der Gefallenen nicht der richtige Ton, in dem man über derartig ernste Dinge spricht. Der vierte Gesang ist eine Strafpredigt gegen die Wucherer und Geldbarone, die für ihre unsauberen Geschäfte obendrein mit Orden belohnt werden.

Die scherzhaften Moritaten Vischers haben viele Nachahmungen hervorgerufen. Eine Anzahl ist in Eichrodts „Hortus deliciarum“, den „Musenklängen“ und „Schabernack und Lumpenpack“ gesammelt. Zum Teil liegen ihnen wirkliche Begebenheiten zugrunde. Genau läßt sich das im einzelnen nicht mehr bestimmen, außer wenn sie auf so große Ereignisse zurückgehen wie „Das Münchener Pulvermagazin, in die Luft gesprungen am 5. Mai 1835“ [7]). Diese Moritat ist zu einzelnen Bildern geschrieben worden. Zu den bekanntesten dieser Schauergeschichten gehört die „Höchst schauderhafte Begebenheit, welche vorigtes Jahr am 30. Febr. ist begangen worden“ („Sabine war ein Frauenzimmer“) [8]). Der ungelenke Bänkelsängerstil ist auffallend grotesk:

„Sie tut auch gleich die Glieder strecken
Nebst einem Todesschrei . . . . .“

Die groteske Vorstellung erwächst aus der Ineinanderschachtelung grundverschiedener Gedanken. Dieses Mittel verwendet insbesondere eine Moritat von Theodor Etzel: „Peter und Petersilie oder der massenhafte Doppelmord“ [9]):

„Und Rache schwor er bei der Zehen
Von ihrem kalt geword'nen Totenbein.“

Bürgers „Lenardo und Blandine“ beeinflußte die „Schauderhafte Beschreibung wie ein Graf seine älteste Tochter ermordet“ [10]). Nicht ohne Ironie ist die „Moritat vom Pfarrer Carl Pistorius in Freiburg“ [11]):

---

[6]) Ebda, S. 289.
[7]) Schabernack und Lumpenpack, S. 51.
[8]) Musenklänge, S. 96. — Lieder zur Drehorgel, S. 49.
[9]) Schabernack und Lumpenpack, S. 11.
[10]) Musenklänge, S. 111.
[11]) Schabernack und Lumpenpack, S. 59.

„Er, der zu Freiburg Pastor war,
Das Gute wollt' er immerdar."

„Die grausige Moritat des Friedrich Wilhelm Schulze" [12]), „Die Ballade von einem Bösewichte" [13]) und die „Münchener Moritat" [14]) zeichnen sich durch rhythmische Besonderheiten aus, die den komischen Charakter verstärken. Hinweise auf Bilder finden sich in „Eduard und Kunigunde" [15]). Die witzige Schlußmoral ist zum geflügelten Wort geworden:

„Denn das sind die Folgen von der Liebe
Und der mütterlichen Trunkenboldigkeit."

„Die Liebe im Leichenkeller" [16]) von Felix Schloemp ist weniger bekannt, überragt aber an Einfall und komischer Behandlung die anderen Moritaten:

„Mieze Klumpatsch war 'ne Krankenschwester
in der königlichen Charité,
Und ihr Ruf war stets ein allerbester,
Bis sie traf das erste Liebesweh."

Nur mit Namen seien erwähnt: „Johann Gottlieb Seidelbast" [17]), „Das Lied von Dröhers Fritzen und der Rimplerin" [18]), „Frau Laura Rau" [19]), „Roderich und Mazibille" [20]). Einige Moritaten nähern sich durch ihre übertriebene Darstellung der Lügendichtung. „Barbara Blotz" [21]) legt ihrem Dienstherrn einen Revolver zwischen das Butterbrot, gibt dessen krankem Kinde einen roten Bügelstahl in Oblat gewickelt als Pille ein und näht der Frau Geheimrat acht Pfund Dynamit in den Rock. Noch toller geht es in „Wadenschwund, Kuchenblech und Straßenwalze" [22]) zu. An der „Schauderhaften und greulichen Moritat, welche sich am 5. November zwischen Pfingsten und dem Klinkertore zu Augsburg wirklich zugetragen hat" [23]), ist nur die Überschrift lügenhaft. Sie hat die übliche tragi-komische Liebesgeschichte zum Inhalt. Mit gelehrten Zutaten durchsetzt, ganz auf einen Studentenkreis zugeschnitten, ist „Der Triumph der Wissenschaft oder die Metzgermagd" [24]):

---

[12]) Ebda, S. 70.
[13]) Ebda, S. 45.
[14]) Ebda, S. 82.
[15]) Ebda, S. 62.
[16]) Ebda, S. 28.
[17]) Ebda, S. 91.
[18]) Ebda, S. 78.
[19]) Ebda, S. 14.
[20]) Hortus deliciarum. V. Spaziergang, S. 26.
[21]) Schabernack und Lumpenpack, S. 93.
[22]) Ebda, S. 85.
[23]) Kommersbuch, Allgemeines deutsches, S. 668.
[24]) Hortus deliciarum; V. Spaziergang, S. 26.

„Leute, singt beim vollen Glase,
Was sich in der Oberstraße
In des Züri-Schlächters Haus
Für ein morduloser Graus
Schaurig zugetragen!“

Eine ansprechende Moritat hat Wilhelm Busch geschrieben: „Fürs Militär“ [25]).

„Rieke näht auf die Maschine,
Nischke ist bei's Militär;
Dennoch aber ließ sie ihne
Niemals nahe bei sich her.“

Die Naivität des Bänkelsängerstils ist hier am besten gelungen.

„Aber jetzt, da tönt es: Halte!
Und ein scharfer Säbel blunk.
Aufgeschlitzt mit einer Spalte
Floh sich brüllend der Halunk!“

Spaßig ist auch der komische Unsinn der Schlußmoral:

„O, ihr Mädchen, laßt euch raten,
Ehrt und liebet den Soldat,
Weil er sonst for seine Taten
Nicht viel zu verzehren hat.“

Der Bänkelsang hat den Stil der deutschen komischen Literatur um ein beträchtliches bereichert. Bei Kortum setzt die Übernahme des Bänkelsängerstils als der der reinen Komik ein. Es führt eine gerade Linie vom Romanzensang über das komische Epos zu Wilhelm Busch, dessen maßgebendes Vorbild Kortum war.

2. Der Bänkelsängerstil im Scherzgedicht.

Vischer sah, daß die Sprache des Bänkelsangs nicht unbedingt an eine wirkliche Moritat gebunden sein mußte. Die Romanzendichter waren ihm darin bereits vorausgegangen, ohne jedoch den Bänkelsängerstil in seiner Komik ganz auszuwerten. Sie hatten ihr Augenmerk mehr auf die Vortragsweise des Bänkelsängers gerichtet. Durch Vischer findet der Bänkelsängerstil Eingang in alle Arten von Scherzgedichten, deren Stoff nicht der der Moritat ist. „Eine wahre Begebenheit aus dem neunzehnten Jahrhundert“ [26]) ist eine Satire auf die

[25]) Schabernack und Lumpenpack, S. 7. — Auf dem komischen Stil Buschs fußt Dauthendeys „Bänkelsang vom Balzer auf der Balz“. Ges. Werke; IV, 575 ff.

[26]) Vischer, Fr. Th.: Allotria, S. 283.

Emanzipation der Frau. Komische Vergleiche und ungewöhnliche Reime kommen hier besonders zur Geltung:

„Sie erscheinen uns wie Lilien,
Gar nicht bloß wie Petersilien,
Nicht bloß der Familie
Gilt des Weibs Gefühlie."

Das Gedicht spielt auf ein Heim an, das die Frau für den Beruf vorbereiten soll („Seht hier ist ein Haus zu schauen . . ."). Schiller, der der Frau das höchste Loblied sang, wird bespöttelt. Schließlich wendet sich Schartenmayer an seine Zuhörer, um sie in ironischer Aufforderung für die Frauenbewegung einzunehmen:

„O, laß unser Lied dich rühren,
Dich recht edel aufzuführen
Für das Frauenstudium,
Hochverehrtes Publikum!"

Wo es sich um Zeitanspielungen in solchen Scherzgedichten handelt, ist es nur harmlose Satire. Auch im Gelegenheitsgedicht wird der Bänkelsängerstil verwandt: „Einem verehrten Brautpaar, nämlich Herrn Bijoutier Wilhelm Banzhaf und Jungfer Karoline Seyfang als Nachtrag zur Feier ihrer Vermählung den 14. April 1825 in tiefster Ergebung zugeeignet und übergeben von Johann Jakob Baumann" [27]). Der Bänkelsängerstil paßt ausnehmend gut zu dem Lobhymnus auf das junge Paar in dem priesterlich ermahnenden Ton und der halb feierlichen, halb komisch-platten Ausdrucksweise. Es wird der Lebensweg des Bräutigams und die erste Begegnung mit der Braut erzählt. Ein anderes Gelegenheitsgedicht im Bänkelsängerton schrieb Vischer „Zum Jubiläum von Gottlieb Biedermaier" [28]). Eichrodt, Vischers Nachahmer, an den es gerichtet ist, antwortet mit einem Huldigungsgedicht „Biedermaier an Schartenmeier" [29]). Der Schartenmayerfigur Vischers stellt er seinen Gottlieb Biedermaier gegenüber. Dieser, eine echte Spießbürgerseele, ist ein naiv-dummlicher Typus, altmodisch im Auftreten und in der Anschauung. Eine verwandte Figur ist der Horatius Treuherz, dessen Komik sich in eckigen Reimen erschöpft. Hierzu gehört die „Große deutsche Literaturballade" [30]). Goethe und Schiller führen auf einem Spaziergang allerlei „erlauchte" Gespräche miteinander. Der bewußt komisch wirkende Schartenmayer tritt uns in „Jakob und Söhne" (Neuer Triumph der Reimkunst vom bösen Schwartenmaier") [31]) entgegen. Die Josephsgeschichte wird als Bierulk im Bänkel-

[27]) Vischer, Fr. Th.: Allotria, S. 265.
[28]) Ebda, S. 281.
[29]) Eichrodt, Kußmaul und Sauter: Buch Biedermeier, S. 139.
[30]) Hortus deliciarum. I. Spaziergang, S. 59.
[31]) Ebda. I. Spaziergang, S. 32.

sängerton erzählt. Die Komik ist weit oberflächlicher als bei Vischer. Reimspiele und närrische Ausdrucksweise kennzeichnen diesen Stil:

„Zwischen Israel und Ismael
Herrschte ein betrübsam Schismael;
Jenes züchtet Schaf und Rind,
Dieses Säu, die auch so sind."

Einen biblischen Stoff behandelt ebenfalls „Der verlorene Sohn oder Lästerlicher Lebenswandel, traurige Schicksale doch endliche reuige Heimkehr Balthasars von Mesopotamien, im Triumphe der Reimkunst" [32]).

„In dem Land Mesopotamium
Fruchtbar durch des Euphrats Schlamigum,
Lebt' einst fern von Babylon,
Damian, ein Ökonom."

Der verlorene Sohn ist hier ein feuchtfröhlicher Student; er besucht die Universität Babylon und wird dort Senior im Babyloniercorps. Bekannt geworden sind die Verse:

„Freu dich, weil der Herr Student,
Wiederum zu Hause send."

In der gleichen Weise ist „Die Geschichte vom Tamerlan" [33]) erzählt. An dieser Stelle sei auch die politische Moritat Eichrodts „Napoleon in Rußland" [34]) genannt. Sie gehört nicht eigentlich zu den politischen Bänkelsängermoritaten; es ist keines der oben besprochenen Schmähllieder, sondern eine rein komische Erzählung von dem unglücklichen russischen Feldzuge.

„Die Klöbliade" [35]) geht auf Vischers Schartenmayer zurück:

„Weil der alte Schartenmaier
Jetzund schweigt mit seiner Leier,
Bring' ich euch heut ein Gedicht,
Was man jüngst mir hat bericht't."

Auch auf die „Jobsiade" Kortums wird angespielt; der Titel ist nach ihrem Vorbild entstanden. Die Erzählung leidet durch ihre Länge und Weitschweifigkeit. Es ist die unglückliche Liebesgeschichte eines schmählich hintergangenen Mädchens. Auf die „Klöbliade" wiederum nimmt eine andere Geschichte Bezug: „Der Schäfer Frasch. Leben, Meinungen und Laster Vom Schäfer Frasch, dem Medikaster, Wie er sich täglich wälzt im Gold, Und wie ihn am Ende der Teufel holt" [36]).

---

[32]) Hortus deliciarum. III. Spaziergang, S. 27.
[33]) Ebda. II. Spaziergang, S. 50.
[34]) Eichrodt, Kußmaul und Sauter: Das Buch Biedermeier, S. 32.
[35]) Deutscher Volkshumor. I, 24.
[36]) Ebda. I, 99.

Aus derselben Sammlung sind noch einige andere Moritaten zu nennen: „Von den drei Schneidern“ [37]), „Der Schneider von Ulm“ [38]), „Muck und Hanne“ [39]), „König Friedrich Maximus“ [40]).

Gegen die Pfaffen richtet sich „Das Verbrechen von Baldenburg“ [41]) von Julius Stettenheim. Der Geistliche verweigert einem Greis von 86 Jahren die Absolution- weil dieser verdächtigt sei, mit seiner Wirtschafterin, „alt ein halb Jahrhundert“, im Konkubinat zu leben.

Moritatenähnliche Geschichten enthält das Kommersbuch in großer Zahl. Zum Teil ahmen sie auch in der Singweise den Bänkelsängerton nach, wie das bekannte Lied „In der großen Seestadt Leipzig“ [42]). Es beginnt mit langgezogenem Auftakt; dasselbe kurze Motiv geht in geringer Variation durch das ganze Lied. Öfter werden die Moritaten zu einer tragischen oder sehr lustigen Melodie gesungen wie Geibels „Lob der edeln Musika“. („Ein lustiger Musikante marschierte einst am Nil“) [43]).

Das historische Lied erfährt auch moritatenhafte Behandlung. Es sind vor allem die Trinklieder Scheffels: „Teutoburger Schlacht“ (Als die Römer frech geworden) [44]). Den Bänkelsang parodieren Schilderungen wie folgende:

„In dem Teutoburger Walde
Huh! wie pfiff der Wind so kalte,
Raben flogen durch die Luft,
Und es war ein Moderduft
Wie von Blut und Leichen.“

Die flotte Melodie und die übermütigen Zwischenrufe (simserimsimsim, terätärerä, wauwauwau, schäderängtäng) geben ihm zugleich den Charakter des Kommersliedes. Es ist eins der wenigen Moritatenlieder, die heute noch häufig auf den Kneipen der Korporationen gesungen werden. Der größte Teil entspricht nicht mehr dem heutigen Geschmack und hat in den neueren Auflagen des Lahrer Kommersbuches keine Aufnahme mehr gefunden. Andere Moritatenlieder von Scheffel sind: „Das Hildebrandlied“ [45]), „Am Grenzwall“ [46]), „Perkeo“ [47]), „Altassyrisch“ („Im schwarzen Walfisch zu Askalon“) [48]). Die tragi-

[37]) Ebda. II, 66.
[38]) Ebda. II, 128.
[39]) Ebda. II, 109.
[40]) Ebda. II, 62.
[41]) Hortus deliciarum. IV. Spaziergang, S. 12.
[42]) Kommersbuch, Allgemeines deutsches, S. 639.
[43]) Ebda, S. 601.
[44]) Ebda, S. 565.
[45]) Ebda, S. 624.
[46]) Ebda, S. 605.
[47]) Ebda, S. 578.
[48]) Ebda, S. 634.

sche Liebesgeschichte von einem Hering und einer Auster („Harung“) [49]) wird zu der schwermütigen Weise „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ gesungen. Von anderen Verfassern sind: „Die Hussiten zogen vor Naumburg“ [50]), „Ems 1870“ („König Wilhelm saß ganz heiter“) [51]), „Historie von Noah“ („Als Noah aus dem Kasten war“) [52]), „Binschgauer Wallfahrt“ [53]), „Fräulein Kunigund“ („Als wir jüngst in Regensburg waren“) [54]), „Herr Klink“ [55]).

Zur Zeit der scherzhaften Bänkelsängermoritaten waren auch die Parodien der Ballade im Schwange. Sie seien hier erwähnt, weil bei ihnen dieselben Stilmittel die Komik bewirken wie bei den Moritaten: Reimspiele, Wortvergewaltigungen, Übertreibung des Schauerlichen. Die Ballade verfiel der Parodie aus dem gleichen Grunde wie der Bänkelsang, weil sie gleichfalls Tragik darstellte, wo die innere Notwendigkeit fehlte. Von Vischer sind: „Der Edle von Klebansky“ [56]), „Prähistorische Ballade“ (Ein Ichthyosaur sich wälzte) [57]), von Eichrodt: „Altes Schwedenlied“ [58]). Andere solche Balladenparodien enthalten die Sammlungen: „Schabernack und Lumpenpack“ (S. 34, 35, 88), „Musenklänge“ (S. 91, 89, 93, 103), „Hortus deliciarum“ (IV. Spaziergang, S. 18) und das Kommersbuch, S. 570.

---

[49]) Ebda, S. 599.
[50]) Ebda, S. 591.
[51]) Ebda, S. 71.
[52]) Ebda, S. 295. Verfasser ist August Kopisch.
[53]) Ebda, S. 414.
[54]) Ebda, S. 398.
[55]) Ebda, S. 621.
[56]) Vischer, Fr. Th.: Allotria, S. 250.
[57]) Ebda, S. 249.
[58]) Hortus deliciarum. III. Spaziergang, S. 20; Kommersbuch, S. 647.

V. Der Varietébänkelsang.

1. Die Brettlzeit.

Die Brettlbewegung ließ die satirischen Bänkelsängermoritaten in anderem Gewande wieder aufleben. Man neigt mit Unrecht dazu, den Brettlsänger schlechthin als Bänkelsänger anzusprechen [1]). Der Begriff „Bänkelsang" müßte schon sehr weit gefaßt werden, damit eine solche Ansicht gerechtfertigt sein könnte. Auch die Bezeichnung „Bänkellied" für „Brettllied" ist irreführend. „Brettllied" ist der Sammelname für jeden liedartigen Vortrag, der von der Bühne des Kabaretts, vom Brettl herab, geboten wird, für das Couplet sowohl wie für die Varietéballade und das Bänkelsängerlied. Was auf dem Programm des Kabaretts steht, ist so verschiedenartig, daß eine gatttungsmäßige Begriffsbestimmung des Gebotenen unmöglich ist. Einzig wäre zu sagen, daß allen Brettlliedern die Diktion der Chanson eigen ist, die jedoch auch keine durchaus einheitliche ist. Bänkelsänger ist der Brettlsänger nur da, wo er wirklich moritatenhafte Stoffe besingt.

Der Varietébänkelsang geht — wie im folgenden ersichtlich wird — von den Schartenmayergesängen aus, nimmt aber dann eine völlig andere Gestalt an.

Eine kurze Betrachtung über den Sinn der Brettlbewegung wird Aufklärung darüber geben, wie der Bänkelsang Eingang in das Kabarett fand. Wolzogen, der mit seinem „Bunten Theater" [2]) als der Begründer des Brettls gilt, wollte größere Volkskreise — nicht die breite Masse, sondern die dafür Empfänglichen — zu echtem Kunstgenuß führen. Das in arge Verflachung geratene, auf groben Sinnenkitzel ausgehende Varieté, dem die Menge zulief, sollte gehoben, der Geschmack des Volkes geläutert werden. Die Fühlung zwischen Kunst und lebendiger Volksseele, Künstler und Publikum, sollte wiederhergestellt werden, — ein ähnlicher Gedanke, wie ihn die „Freien Bühnen" verfolgten. „Die naturalistische Schule hat das Volk bei der Ar-

[1]) Wie Erich Singer in der Vorrede zu seinem im Verlage Tal u. Co. erschienenen „Bänkelbuch" (S. 5 ff.) und Rein: Neuer deutscher Bänkelsang (S. 22 f.).

[2]) Das „Bunte Theater" wurde am 28. Januar 1901 in der Köpenickerstraße im Berliner Osten eröffnet, hielt sich jedoch nicht länger als ein Jahr. Wolzogen verdankte die Anregung dazu nach eigener Angabe dem Dänen Holger Drachmann („Das Überbrettl". „Literar. Echo" 3. Jahrg. Heft VIII, Januar 1901). Vorher verkündete Bierbaum bereits in seinem „Stilpe"-Roman die Idee des Überbrettls.

beit aufgesucht, — mögen nunmehr wirkliche Dichter das Volk bei seinem Vergnügen aufsuchen“ [3]). Dieses Aufsuchen glich einem Hinabsteigen zum Niveau der Masse. War das anfangs eine nicht zu umgehende Notwendigkeit, so wirkte es sich in der Folge verderblich aus, daß der zu erwartende allmähliche Aufstieg unterblieb. Wolzogens „Überbrettl“ vermochte ebensowenig ein breites Publikum, dem es zu literarisch war, auf die Dauer zu fesseln, noch ein gebildetes, dessen Modelaune es nur für kurze Zeit befriedigte.

In Wirklichkeit verdankte das Brettl seine Entstehung nicht diesen künstlerischen und kulturellen Zweckstrebungen; diese standen als veredelnder Faktor nur über dem Ganzen und wiesen einer größeren und organisch gewachsenen Bewegung die Richtung. Die Brettlbewegung setzte viel früher ein, lange bevor Wolzogen an die Gründung seines „Überbrettls“ dachte. Die von Bierbaum gesammelten und herausgegebenen „Deutschen Chansons“ mit dem Untertitel „Dichtungen vom und fürs Brettl“ sind sämtlich vor der Eröffnung des „Bunten Theaters“ geschrieben worden. Sie sind bereits Ausdruck des zur Boheme erwachten neuen Lebensgefühls, das zum Varieté drängte. „Das Welttheater ist zum Varieté geworden“ ruft Wolzogen [4]). Moeller van den Bruck gibt eine gute Deutung des Begriffes „Varieté“, eines viel gebrauchten und oft mißverstandenen Wortes. „Varieté scheint mir, ist von altersher die Art, wie die Menschheit von sich aus und als Summe ihrer Typen sich mit jener Lebenslust abfindet, zu der sie allemal erwacht, wenn sie irgendwie in ein neues Entwicklungsstadium tritt“ [5]). Lebens- und Kunstformen waren seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in völlige Erstarrung geraten, und in Gegenwirkung dazu lebte eine sinnenfreudige Kunst auf, allen starken animalischen Instinkten Raum gebend, deren Hervortreten für jede neue Lebensfreude charakteristisch ist.

Der baldige Zusammenbruch des Wolzogenschen Unternehmens spricht nicht gegen das Vorhandensein dieses neuen Lebensgefühls. Abgesehen von Gründen äußerlicher Art, die verhinderten, daß das „Überbrettl“ sich so entfalten konnte wie die Kabaretts des Montmartre, war die Stellungnahme der Leitung nicht eindeutig genug. Einerseits wollte man ein größeres Publikum heranziehen, andererseits gab man sich einen zu salonmäßigen Anstrich. Die nachfolgenden Kabaretts, Überbrettl, Bunten Theater, Tingeltangel und wie sie sich sonst nannten, verstanden das besser; sie sanken allerdings gänzlich zum Varieté herab. Das Künstlerische wurde von dem Zugkräftigen

---

[3]) Wolzogen, Ernst von: Das Überbrettl. „Literar. Echo“ 3. Jahrg. Januarheft 1901, S. 542.
[4]) Ebda, S. 542.
[5]) Moeller van den Bruck: Das Varieté, S. 20 f.

verdrängt. Das neue Varietémoment entwickelte sich in der Folge nicht zu einem Evolutionsmoment, sondern zu einem Dekadenzmoment.

Bekanntlich waren die Pariser Kabaretts des Montmartre[6]) die Vorbilder für das deutsche Brettl. Namentlich übernahm dieses die coupletartige Chanson, wie sie sich von Désaugiers über Richepin zu Bruant hin entwickelt hat. Das deutsche Brettllied, insbesondere die Varietéballade haben von ihr den seelischen Schwung, die Unmittelbarkeit der Wirkung. Es ist ein wesentlich anderer Typus als der der vorgoetheschen Chanson, deren Kennzeichen Anmut und Zierlichkeit und eine wohlgeschliffene Sprache nach grammatischen Regeln waren. Es unterscheidet sich von diesem vor allem durch die treibende Macht des Rhythmus, den frivolen Ton und eine prägnante Ausdrucksweise, deren Derbheit von Plumpheit und Schwerfälligkeit jedoch weit entfernt ist. Hauptvertreter dieser Lyrik ist bei den Franzosen Bruant. Seine Lieder und die anderer Kabarettsänger sind zum Teil ins Deutsche übertragen und auf dem Brettl gesungen worden. Für die Untersuchung des Varietébänkelsangs sind sie insofern von Bedeutung, als dieser der Varietéballade ziemlich nahekommt und gleichfalls eine chansonmäßige Färbung annimmt.

Der Varietébänkelsang hat in der französischen Kabarettdichtung keinen Vorgänger. Der Bänkelsänger ist in Frankreich sehr viel früher als bei uns ausgestorben; er dürfte die große Revolution kaum überlebt haben. Sein Einfluß auf die französische Kunstdichtung scheint sich auf die Romanzen Moncrifs und seiner Nachfolger zu beschränken. Man kann zwar einige Lieder der Montmartre-Sänger, die von kleinen Großstadtgeschehnissen und Liebesabenteuern handeln, ihres Erzähler- und Ausrufertons wegen als moritatenmäßig ansprechen; Moritaten im eigentlichen Sinne sind sie aber nicht[7]).

Die Aufnahme der parodistischen Bänkelsängermoritat in das Programm des Brettls ist aus rein va-

---

[6]) Die Kabaretts des Montmartre, Kneipen literarischer und artistischer Bohemiens, entstanden in den 80er Jahren aus einer literarischen Bewegung, die sich gegen den Neuklassizismus richtete. Die ersten Kabaretts gründeten Rodolphe Salis („Chat Noir") und Bruant („Le Mirliton"). — Auf die recht wesentlichen Unterschiede zwischen den Pariser Kabaretts und den deutschen Kleinkunstbühnen kann hier nicht eingegangen werden.

[7]) In den Sammlungen von Millanvoye: „Anthologie des poètes de Montmartre" (3me éd. Paris 1909) und Horace Valbel: „Les Chansonniers et les cabarets artistiques de Paris" (Paris 1895), die die meistgesungenen Lieder der französischen Kabaretts enthalten, sucht man vergeblich nach einer Moritat. In einem Fall erinnert die breite Ankündigung einer Erzählung an den Bänkelsänger:

„Ecoutz l'histoire du gamin,
Du gamin et de la levrette!
L'un demeurait à la Villette,
L'autre habitait faubourg Germain!"

(„La Levrette et le gamin": Anthologie des poètes de Montmartre, S. 155.)

rietémäßigen Erwägungen erfolgt. Die sozialen und politischen Tendenzen, für die sie ausgewertet worden ist, sind erst in zweiter Linie maßgebend gewesen. Die Darbietungen des Varietés wenden sich fast ausschließlich an die Schaulust der Menge. Auch das „Bunte Theater" mußte sich trotz seiner betonten Vornehmheit und eines von vorwiegend künstlerischen Gesichtspunkten getragenen Programms, das alles rein Artistische verdammte, darauf einstellen. Sinnenfreudige Kunst sollte und mußte geboten werden, wollte man mit der Zeitströmung gehen. Demnach war die Vortragsfolge: Tanz, Pantomime und Couplet standen im Vordergrund. Die Varietébühne verlangte nach Liedern mit volkstümlichem Einschlag. Lieder für den Konzertsaal paßten nicht hierher; nicht auf musikalische Schönheit kam es an, sondern auf Wirksamkeit, für die leichte Unterhaltungsware die beste Gewähr bot. Und wo es gilt, bei der Menge ein williges Gehör zu finden, da kommt vor allem das erzählende Lied in Betracht. Bereits in den Pariser Kabaretts spielte es eine Hauptrolle.

Der primitive Bänkelsang war in dreifacher Hinsicht ein Varietémoment: Er brachte sensationelle Berichte, er befriedigte mit seinen Bildern die Schaulust und bot dazu gesanglichen Vortrag, der einschließlich der instrumentalen Begleitung jeder Varietévorstellung die musikalische Untermalung gibt. Den gleichen anziehenden Eigenschaften verdankt auch die satirische Moritat ihre Volkstümlichkeit. Der Varietébänkelsänger kann das Bild entbehren; der Schaulust wird durch ein groteskes Mienen- und Gebärdenspiel Genüge getan.

Der erste und ursprünglichste der Bänkelsänger des Brettls ist Frank Wedekind, „als Mensch und Künstler der erste Bohemien deutscher Nation" [8]).

Seine ersten bänkelsängerischen Versuche stehen ganz unter dem Einfluß der herkömmlichen Schartenmayermanier und der politischen Moritaten. „Auf die Ermordung Alexanders II." [9]) ist für einen Schülerkneipabend geschrieben. Diese Moritat geht über den Rahmen eines Scherzgedichtes nicht hinaus; die politischen Hintergründe des Anschlages auf den russischen Zaren werden nicht berührt. Die Komik wird, wie üblich, in einfältiger Ausdrucksweise, rhythmischen Verkehrtheiten und Reimspielen gesucht. Mit der Bänkelsängermoral beginnt und schließt das Gedicht:

„Furchtbar reift des Bösen Saat!
Himmel, welch ein Attentat!

---

[8]) Bab, Julius: Die Berliner Boheme, S. 35.
[9]) Wedekind: Sämtliche Werke, hrsgg. v. Joach. Friedenthal und A. Kutscher. VIII, 21.

Salomon der Weise spricht:
‚Nihilisten traue nicht!' "

Weniger gut ist eine andere Moritat, die an ein Vorkommnis aus dem Schulleben anknüpft: „Sancta Simplicitas. Ein längeres Poema, in volkstümlichen Knittelversen zierlich herausgearbeitet" [10]). Während das vorige Gedicht sich durch eine treffende, knappe Ausdrucksweise auszeichnet, ist dieses ganz in dem weitausladenden Stil des Bänkelsängers geschrieben und wirkt mit seinen 42 Strophen umständlich und ermüdend. Es ist auch weniger bildkräftig. Schülerkeckheit stellt die Schwächen der einzelnen Lehrpersonen bloß. Als Hieronymus Jobs stimmt Wedekind noch in den Simplizissimusgedichten [11]) den Bänkelsängerton des Kortumschen Epos an.

Der Bänkelsänger Wedekind mit eigener Note ist erst der Lautensänger, der im Münchener Künstlerkabarett der „Elf Scharfrichter" [12]) auftrat. Walter Rein sagt, daß er „wie selten ein Deutscher bänkelsängerhafte Elemente in sich trug" [13]). In seinem Vortrag lag etwas Dämonisches; innere Beteiligung sprach aus den ironisch-sarkastischen, in scheinbar resignierter Gelassenheit gesprochenen Worten. Wedekind war einer von den wenigen, die ihre Lieder selber vortragen konnten. Er wuchs in seine Rolle als Bänkelsänger hinein, er fühlte sich wie wenige auf dem Brettl heimisch. Hier konnte sich seine Zirkusbegeisterung ausleben, von der er selbst erzählt [14]), und die auch im Drama („Liebestrank") ihren Niederschlag fand. Bereits im Jahre 1896 beabsichtigte Wedekind mit Bierbaum zusammen die Gründung eines reisenden literarischen Tingeltangels.

Wedekinds Bänkelsängerballaden sind satirische Moritaten wie die Vischers. Ein Fall aus dem Leben wird in grotesk-komischer Beleuchtung erzählt. Bei Vischer liegt das Groteske in der komischen Darstellung einer von Natur aus ernsten Begebenheit, bei Wedekind in der inneren Kälte den entsetzlichsten Dingen gegenüber, die in den Moritaten ironisch-teilnehmenden Tones noch stärker hervortritt. Die Moritaten Wedekinds sind weniger harmlos als die Vischers, nicht allein weil sie das Erotische stark betonen oder soziale Anspielungen enthalten, sondern weil sie dem Leben und Lebensschicksal mit kaltem Zynismus gegenüberstehen. Hinter der Ironie verbirgt sich eine herbe Verbissenheit, darum wirken sie tragisch, und das macht sie im Grunde wertvoller als die Schartenmayergesänge, aus denen nur eine mutwil-

[10]) Ebda. VIII, 31.
[11]) Wedekind: Sämtliche Werke. VIII, 59 ff. — Von 1896—98 war Wedekind politischer Mitarbeiter des „Simplizissimus".
[12]) Das Kabarett der „Elf Scharfrichter" wurde am 13. April 1901 in München von dem Franzosen Marc Henry gegründet.
[13]) Rein: Neuer deutscher Bänkelsang, S. 22.
[14]) Wedekind: Autobiographisches. „Pan" Januarheft 1911. (Veröffentlicht v. Ferd. Hardekopf).

lige Freude an der komischen Darstellung und an der Parodie des Bänkelsangs spricht.

Die Entstehungszeit dieser Moritatenlieder erstreckt sich von den 80er Jahren bis zu dem Jahre 1905. Sie lassen sich, wie Wedekinds ganze Lyrik, in drei Gruppen teilen, in Moritaten politischen, sozialen und erotischen Inhaltes. Zur ersten gehört der „Zoologe von Berlin“ [15]), ein Spottlied auf das politische Fahndungswesen. Ein Zoologe wird vor den Richter gebracht, weil er sich angeblich eine Majestätsbeleidigung habe zuschulden kommen lassen. Seine Verteidigungsrede, mit der er seine Unschuld beweisen will, strotzt von den tollsten Anspielungen. Der flotte, frische Ton, der durch das ganze Gedicht geht, läßt eine bei Wedekind seltene humorvolle Stimmung aufkommen. Komisch ist die gegensätzliche Gedankenfolge:

„Viel Respekt hab' ich vor dir, o Richter,
Unbegrenzten menschlichen Respekt!
Läßt du doch die ärgsten Bösewichter
In Berlin gewöhnlich unentdeckt.“

Das Urteil lautet auf ein Jahr Gefängnis; daraus ergibt sich die ein wenig tückische Moral:

„Deshalb vor Zoologie-Studieren
Hüte sich ein jeder, wenn er jung;
Denn es schlummert in den meisten Tieren
Eine Majestätsbeleidigung.“

In den sozialen Bänkelsängerliedern kommt die Eigenart Wedekinds schon mehr zur Geltung. Von der Art des Verbrecherliedes ist der „Tantenmörder“ [16]). In seinem Ich-Ton gleicht er den Hinrichtungsliedern des Bänkelsängers. Düster und voller Grauen ist die gedrängte, wirkungsvolle Mordschilderung. Aufmerksamkeit und Sympathie wenden sich dem Mörder zu. In wehmütiger Stimmung klingt das Lied aus:

„Ich hab' meine Tante geschlachtet,
Meine Tante war alt und schwach.
Ihr aber, o Richter, ihr trachtet
Meiner blühenden Jugend — Jugend nach.“

„Das Lied vom armen Kind“ [17]), gedanklich eine der gehaltvollsten Bänkelsängerballaden Wedekinds, zeigt, wie körperliches und seelisches Leiden im Leben keine Beachtung bei den Menschen findet, aber

[15]) Wedekind: Sämtliche Werke. I, 100. — Derselbe: Lautenlieder. 53 Lieder mit eigenen und fremden Melodien, S. 60.
[16]) Wedekind: Sämtliche Werke. I, 107.
ders.: Lautenlieder, S. 48.
[17]) Wedekind: Sämtliche Werke. I, 89.
ders.: Lautenlieder, S. 48.

auf der Bühne dargestellt, es zu großem Erfolg bringt. Ein halb verhungertes blindes Kind, ein gebrechlicher Mann, ein lahmes Weib, eine häßliche alte Jungfer, ein altersschwacher räudiger Hund und ein hungernder Dichter tun sich zusammen und führen miteinander ein Theaterstück auf. Dies Schauspiel ist so zugkräftig, daß die Darsteller es an allen Bühnen geben müssen. Mit resignierter, bitterer Moral schließt der Dichter:

„Nun hört zum Schluß noch die Moral:
Gebrechen sind oft sehr fatal,
Sind manchmal eine Qual;
Frau Poesie schafft ohne Graus
Beneidenswertes Glück daraus,
Sie schafft das Glück daraus."

„Der Lehrer von Mezzodur" [18]) erzählt die Verzweiflungstat eines eifersüchtigen Ehemannes. Dieser erschießt Frau und Kinder und bringt sich dann selbst um. Die Szene ist voll grotesker Anschaulichkeit:

„Er legt' nun selber Hand an sich
Und endete dann fürchterlich.
Das Dienstmädchen, das zugegen war,
Mußte leuchten mit dem Licht
Und erzählt's voll Grauen und Entsetzen
Dem Gericht."

Die Ironie liegt in der Verspottung des Selbstmörders, der die Liebe allzu tragisch nahm.

Den Kreis der erotischen Moritaten eröffnet „Brigitte B." [19]), die bereits 1894 entstanden ist. Es ist die Geschichte eines Dienstmädchens, das einem Bösewicht anhängt und sich dadurch ins Unglück stürzt. Die Ähnlichkeit mit der „Traurigen Berliner Geschichte" („Sabine war ein Frauenzimmer") fordert zu einem Vergleich heraus. Hier wie dort verführt ein Schurke ein Dienstmädchen und mißbraucht dessen Anhänglichkeit zu einem Diebstahl bei der Herrschaft. Das Mädchen verliert dadurch seine Stellung. Der Fortgang der Geschichte ist bei beiden anders. In der scherzhaften Moritat macht das geprellte Mädchen seinem Liebhaber heftige Vorwürfe, die es mit dem Leben büßen muß. Der Mörder wird zum Galgen geschickt. Die Moral lautet ziemlich albern:

„Drum soll man ja keine Kehl' abschneiden . . . ."

Das Hauptgewicht liegt hier in der Schilderung der Mordtat und der

[18]) Wedekind: Sämtliche Werke. I, 101.
ders.: Lautenlieder, S. 140.
[19]) Wedekind: Sämtliche Werke. I, 56.
ders.: Lautenlieder, S. 98.

komischen Stilistik. Bei Wedekind geschieht nichts von alledem. Kurz und ohne jedes Aufsehen schließt das Lied mit dem Bericht:

„Vorgestern hat man sie gefangen,
Es läßt sich nicht erzählen, wo;
Dem Jüngling, der die Tat begangen,
Dem ging es gestern ebenso."

Der Fall wird zu keiner Mordgeschichte ausgeschlachtet, auf auffallende komische Stilistik wird verzichtet, die ganze Darstellung bietet nichts Groteskes, und doch hat der Vortrag der „Brigitte B." nie seine Wirkung verfehlt. Nicht das Geschehen in seiner Ungewöhnlichkeit reizt und stimmt nachdenklich, sondern seine Allgemeingültigkeit, das Schicksalhafte an ihm. Es ist die gleiche realistische, nüchterne Lebensauffassung wie bei Heine, dem Wedekind in mancher Beziehung nahesteht. Heine könnte die Moral zu dieser Moritat schreiben:

„Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passieret,
Dem bricht das Herz entzwei." [20])

Eine frühere Fassung hatte folgenden Kehrreim, der die Bänkelsängermoral vertreten sollte, aber später fortgelassen wurde:

„Höre meine Bitte, liebliche Brigitte,
Hüte deine Schritte für und für!
Läßt du von der Sitte,
Wirst du eine Quitte,
Es gibt keine dritte Hintertür." [21])

Einen ähnlichen Fall berichtet die „Keuschheit" [22]), die annähernd das Haarsträubendste darstellt, was sich Wedekind je geleistet hat. Nach einer kurzen Aufforderung, dem alten Leiermann ein Scherflein beizusteuern, beginnt sofort die Handlung:

„Eines Abends in der Messe
Lauscht' er hinter ihrem Pult,
Mit erzwungner Totenblässe
Bat er sie um ihre Huld."

Auch hier kämpft das Weib vergebens gegen die allbesiegende Leidenschaft der Sinne an:

„Und sie bat, daß Gott ihr helfe,
Doch sein Odem war so warm,
Und dieselbe Nacht um elfe
Lag sie schon in seinem Arm."

---

[20]) Heine: Werke. I, 84.
[21]) Kutscher: Frank Wedekind. I, 321.
[22]) Wedekind: Sämtliche Werke. I, 65.

Ein sittenreines Mädchen in den Klauen eines rohen Wollüstlings: eine Szene, deren Ausmalung Wedekind sich nicht entgehen läßt. Da der Rohling das ihn hündisch liebende Mädchen auch durch größte Erniedrigung nicht loswerden kann, veranlaßt er sie, sich zu erschießen. Man kann nicht umhin, diesem Gedicht einiges Mißtrauen entgegenzubringen. Die Schamhaftigkeit, die Wedekind als ein Erbübel ansieht, wird in der Schlußmoral verdächtig laut gepriesen. Es kam Wedekind im Grunde nicht darauf an, Keuschheit und Laster einander gegenüberzustellen; allzu deutlich tritt das unverhohlene Wohlgefallen an eklen Szenen hervor, die den gesunden Menschen abstoßen müssen. Nochmals läßt Wedekind in einer Moritat die Macht der Sinnenliebe über die anerzogene Wohlanständigkeit siegen: „Das arme Mädchen“ [23]) — der Titel ist halb ironisch gemeint — verspottet in dem Liebhaber den Typus des Spießbürgers, der die Liebesumarmung vor der Trauung ablehnt. Der Schlußvers ist in seiner grinsenden Ironie echt wedekindisch:

„Er führte binnen acht Tagen,
Sie wirklich zum Altar.
Es läßt sich gar nicht sagen,
Wie glücklich sie war.“

Von der Art der besprochenen Bänkelsängerballaden sind „Die Hunde“ [24]), eine „Elegie“ auf die Liebesschmerzen der Hundewelt und „Altes Lied“ [25]). Sie bewegen sich ebenfalls in schwüler erotischer Atmosphäre.

Der Bänkelsang Wedekinds stellt eine Verbindung von der scherzhaften zur ernsthaften Moritat her. Wie an den ersten Versuchen dieser Art gezeigt wurde, geht der Varietébänkelsang von den Schartenmayergesängen aus und behält deren wesentliche Züge bei. Obwohl der satirische Charakter nicht aufgegeben wird, ja in Wirklichkeit noch tiefer geht, kommen die Wedekindschen Bänkelsängerlieder dem primitiven Bänkelsang sehr nahe, weil sie Fälle aus dem Leben bringen und diese nicht nur als ergötzliche Neuigkeit erzählen, sondern — auch wo die Moral nicht ausgesprochen wird — eine Lehre mehr oder minder ernster Art daraus ziehen und diese auch einem Publikum vermitteln. Doch soll nicht verkannt werden, daß vor allem heitere Unterhaltung geboten werden soll.

Wedekinds Moritaten sind durchweg strophisch in einfacher, meist dreiteiliger Liedform komponiert, einigemal mit leise variierter

[23]) Wedekind: Sämtliche Werke. I, 72.
ders.: Lautenlieder, S. 40.
[24]) Wedekind: Sämtliche Werke. I, 92.
ders.: Lautenlieder, S. 94.
[25]) Wedekind: Sämtliche Werke. I, 82.
ders.: Lautenlieder, S. 165.

Schlußstrophe („Lehrer von Mezzodur“ und „Tantenmörder“). Zu fremden Melodien werden „Brigitte B.“, „Das Lied vom armen Kind“ und „Die Hunde“ gesungen. Den leiernden Bänkelsängerton treffen die Melodien von „Brigitte B.“, „Das Lied vom armen Kind“, „Der Lehrer von Mezzodur“. Oft steht eine schwermütige Singweise im Gegensatz zu darauffolgendem lebhaftem Refrain, wie in „Brigitte B.“ und der Schlußstrophe des „Lehrers von Mezzodur“ oder umgekehrt eine lustige Singweise zu einem nachdenklichen Kehrreim wie im „Armen Mädchen“. Die meisten der selbst komponierten wie auch der übernommenen Lieder haben einen empfindungsvollen, träumerisch-verlorenen Klang, der vor allem auf der häufigen Verwendung der Molltonarten beruht.

Zu gleicher Zeit mit den Bänkelsängerliedern Wedekinds erschienen, teils unabhängig von diesen, teils durch sie angeregt, die anderer Dichter.

Detlev von Liliencron, der dem „Bunten Theater“ eine kurze Zeit als künstlerischer Leiter vorstand, hat einige lustige, von jeglicher Tendenz weit entfernte Moritaten geschrieben, die mit ihrer übermütigen Frohlaune dem Brettl willkommen sein mußten. „Das alte Steinkreuz am Neuen Markt“ [26]) ist eine toll-dreiste Geschichte von einem weintrunkenen Musikanten, der im „Söffelwahne“ auf einen Kirchturm steigt und von dort herab in seiner Vermessenheit den entsetzten Bürgern lustige weltliche Stücklein vorgeigt:

„Gottvater hat es auch gehört,
Und denkt: Mein Musikante,
Du bist zwar sehr vom Wein betört
Und torkelst von der Kante,
Du bist ein liederliches Vieh,
Doch bist und bleibst du ein Genie,
Das ist das Amüsante.“

Er läßt ihn hinunterpurzeln, doch so, daß das Geigerlein unversehrt unten ankommt, dem dieser „Fall“ nun schließlich doch zu Herzen geht. Es ist ein humorvolles Vortragsstück ohne auffallenden Bänkelsängerstil. Dieser tritt stärker in der Schauerballade „Der Hunger und die Liebe (Gänsehautballade im Bänkelsängerton)“ [27]) hervor, einer Liebesgeschichte mit gräßlich-komischem Ausgange:

„Tunkomar und Teutelinde,
Welch ein zärtlich junges Paar.
Er gemächlich, sie geschwinde;
Furie sie, er Dromedar.“

---

[26]) Liliencron, Detlev von: Sämtliche Werke. IX, 169.
[27]) Ebda. X, 123.

Köstlich ist die abgehackte, platte Ausdrucksweise, die beim Bänkelsänger mit dem in die Breite gehenden Stil abwechselt. Der Schiffbruch der beiden Ausreißer wird in seiner ganzen Fürchterlichkeit mit dem Verzweiflungsausbruch des Bänkelsängers geschildert:

„Plötzlich fuchtelt durch die Stätte
Ein entsetzlicher Orkan.
Wale wimmern, Aale toben;
Wogenberg und Wogental.
Mast nach unten, Kiel nach oben,
Munter hält der Hai sein Mahl."

Die beiden retten sich auf ein ödes Eiland. Der Hunger peinigt sie entsetzlich:

„Endlich wird er Feuerwerker
Und zersprengt die Anstandsform.
Tunkomar springt aus der Tute,
Wird Berserker! Goliath!
Teutelindchen schwimmt im Blute,
Tunkomarchen frißt sich satt."

An Vulpius' Romanze „Rinaldo Rinaldini" erinnert in ihrer übertriebenen Schauerlichkeit und Rührseligkeit „Kasimir und Eulalia oder Jaromir und Rosaura (ein Jahrmarktslied)" [28]). Zwischen Ballade und Moritat schwankt „Der purpurrote Rockzipfel (ein Hintertreppenroman mit Schicksalsglossen)" [29]). Als Schattenspiel wurde im „Bunten Theater" mehrfach die scherzhafte Moritat vom „König Ragnar Lodbrok" [30]) aufgeführt. Schattenspiel und Pantomime stehen dem Bänkelsang durch ihre primitive Moritatenstruktur sehr nahe. Gegen protzenhaftes Philistertum richtet sich „Das Genie bricht sich Bahn" [31]).

Liliencrons Bänkelgesänge zeichnen sich vor denen der anderen Brettldichter durch größere Vornehmheit und dichterische Feinheit aus. Nicht der freche Ton des Brettlsängers, sondern der befreiende Humor eines Dichters von Rang spricht aus ihnen. Harry Maync stellt Liliencrons Verhältnis zum Brettl in das richtige Licht. „Zwar hat er mit schwerer Überwindung und einzig um die Seinigen vor dem Hunger zu schützen, seinen Namen und seine Person dem Brettl verkauft, aber zu eigentlicher Brettlware sich nie herabgelassen" [32]).

Wolzogen hat mehr coupletartige Sachen vorgetragen. Den Bänkelsang berührt nur „Eine ganz gewöhnliche Geschichte" [33]).

Von Bierbaum, dem Frohgemutesten unter den Brettlsängern

---

[28]) Ebda. X, 53.
[29]) Ebda. X, 153.
[30]) Liliencron, Detlev von: Sämtliche Werke. VII, 101.
[31]) Ebda. IX, 102.
[32]) Mayne, H.: Detlev von Liliencron, S. 41.
[33]) Wolzogen, Ernst von: Verse zu meinem Leben, S. 124.

ist die „Seeschlacht mit Mondschein“ [34]) zu nennen. Man findet hier die Sprache der Kommersbuchmoritaten wieder:

„Kessel platzen, Schiffe sinken,
Niederträcht'ge Gase stinken,
Pulverdampf bedeckt das Meer,
Abgeriss'ne Arm und Beine
Schwimmen still im Mondenscheine
Auf der salzgen Flut umher.“

Der „Prolog zur Jobsiade“ [35]) ist eine Huldigung auf Kortum, den Bierbaum im Ausdruck nachahmt.

In Rudolf Alexander Schröders Moritatenliedern („Herr Bombardil“, „Ein Unglücksfall“) [36]) sucht man vergebens nach einem Sinn; vielleicht sollen sie irgendwie komisch wirken, doch ist Unsinn und Komik nicht dasselbe. Sie gehören zu jenen zahllosen Nichtigkeiten der Brettlliteratur, die ihre Verfasser zu Unrecht für einen witzigen Einfall hielten. Hier haben die Verse Geltung, die Alfred Walter Heymel an den Schluß seines „Spleen“-Gedichtes [37]) setzt:

„Himmelhimmelsakra,
Mein Lied ist schon vorbei,
Es ist zwar eitel Blödsinn,
Doch hat's der Verse drei.“

Mit galliger Tendenz und einer Hartnäckigkeit sondergleichen richtet Erich Mühsam in seinen Moritaten, die sich durchweg auf erotischem Gebiete bewegen, seine Angriffe gegen die bürgerliche Gesellschaft. Die soziale Idee, die von ihm mit größtem Ernst verfochten wird, stößt sich in unangenehmer Weise mit dem Bänkelsängerton. Man kann wohl eine Sache von der ernsten und komischen Seite zugleich betrachten — wie es Wedekind auch macht —, man darf aber in einem scherzhaften Bänkelsängerlied die Dinge nicht durch eine ausgesprochene Bitterkeit jeder komischen Wirkung berauben. Immerhin ist Mühsam manche witzige Wendung im einzelnen gelungen, so die Eingangsmoral der „Amanda“ [38]):

„Niemals ist es zu empfehlen,
Daß sich eine Maid, die liebt,
Ohne sich ihm zu vermählen,
Einem Mann zu eigen gibt.“

Amanda handelt nicht nach dieser Regel; ihr „Galan“ läßt sie mit dem Kinde sitzen. Da sie keine Möglichkeit sieht, das Neugeborene

---

[34]) Bierbaum, Otto Julius: Gedichte, S. 239.
[35]) Ebda, S. 319.
[36]) Deutsche Chansons, hrsg. von Bierbaum, S. 173 u. 181.
[37]) Ebda, S. 118.
[38]) Mühsam, E.: Sammlung. 1898—1928. S. 95.

zu ernähren, bringt sie es um und gibt sich selbst den Tod. Die Schuld an dem Verderben der beiden gibt der Dichter der „Konvention“:

„Wär' Amanda eine reiche
Dame, hätt' sie der gefreit, —
Und des Kinds und ihre Leiche
Lebten sicherlich noch heut.“

Das gleiche Thema vom verführten und sitzengelassenen Mädchen wird in der „Adelgunde“ [39]) behandelt. Hier stirbt die Mutter bei der Geburt des Kindes. Der Junge wird von einer Köhlerfamilie erzogen, aber schlecht behandelt und frühzeitig zum Stehlen angehalten. Als er erwachsen ist, erschlägt er einen Juden: „Der Richter fand, daß Theo schuldig sei“. Die Anklagen gegen die Ungerechtigkeit der Gerichte, wie sie auch in den „Altonaischen Romanzen“ [40]) erhoben werden, wären im Einzelfall auf ihre Stichhaltigkeit juristisch nachzuprüfen. Den Leser überzeugen sie nicht. Eine Moritat ähnlich der „Keuschheit“ Wedekinds ist „Meta und der Finkenschafter“ [41]). Der „Kleine Roman“ [42]) ist noch das beste dieser Art.

2. Die Kabaretts der Nachkriegszeit.

Nach dem Kriege nahm die Brettlbewegung einen neuen Anlauf. Die Zerfahrenheit und innere Haltlosigkeit einer Zeit, der es in einem Rausch unersättlicher Vergnügungssucht an Selbstbesinnung fehlte, zeigte sich besonders charakteristisch in den Darbietungen der Kabaretts. Ungestört konnten sich revolutionärste anarchistische Ideen breit machen; die Sittenverwilderung fand hier ihr deutlichstes Sprachrohr.

Ein charakteristischer Vertreter dieser Zeit ist Walter Mehring, der den Dadaismus in das Bänkelsängercouplet hineinträgt. Bei ihm herrscht wie bei den Dadaisten ein beziehungsloses Nach- und Durcheinander von schreienden, grell hingeklecksten Bildern. Statt einer Satzfolge bietet er ein aus allen Sprachen zusammengewürfeltes Wortgewühl („Sprachenragtime“). Der Lärm der Großstadt tost in einem gehetzten Rhythmus durch seine Chansons. Die Bänkelgesänge bringen ein Hoch auf das Verbrechertum aus. Als Beispiel möge eine Strophe aus „Brecheisen und Co.“ [43]) hier Platz finden:

„Ab nach Kassel! Übers Dach,
Sherlock Holmes hinten nach!
Kopp zum Deiwel! Seele — Jott!
Der Henker reist im Frack wattiert!
Der Morgen stiert!

[39]) Ebda, S. 100.
[40]) Ebda, S. 104 ff.
[41]) Ebda, S. 87.
[42]) Ebda, S. 94.
[43]) Mehring, W.: Die Gedichte, Lieder und Chansons, S. 78.

Schaffot!
Au vaflucht,
In Sack jespuckt!
Das Messer zuckt!
Sssssit
und plauz
ritsch ratsch!
Kladderadatsch pardauz."

Die Unterschiede zwischen Ballade und Bänkelsang schwinden. Alles Balladenhafte wird als Bänkelsang gebracht. Die Form der Wedekindschen Bänkelsängerlieder wahrt noch „Die Kartenhexe" [44]):

„Sie sagte wahr aus Kaffeesatz
Und nannt den Mädchen ihren Schatz.
Sie wohnte Mulackstraße sechse
Die Kartenhexe!"

Von feinerem Empfinden und Klangcharakter sind die Bänkelsängerlieder Klabunds („Er hat als Jöhr", „Meier", „Oberammergau in Amerika", „Die Wirtschafterin") [45]), wenn sie auch hinter seiner übrigen Dichtung zurückbleiben.

Unter den augenblicklichen Sängern des Varieté hat sich Ringelnatz den größten Namen gemacht. Vieles von dem, was er geschrieben hat, gehört in den Papierkorb, anderes verrät zum mindesten einen ausgeprägten Formsinn. Durch seinen Vortrag gelangt manches zu einer überraschenden Wirkung, über das man beim Lesen kopfschüttelnd hinweggeht. Von Morgenstern beeinflußt, hat er mit diesem die scharfe Beobachtungsgabe gemeinsam, die den kleinen, vom gewöhnlichen Auge unbeachteten Dingen größere Aufmerksamkeit schenkt und sie in ein groteskes Verhältnis zu ihrer Umwelt setzt. Von ihm seien genannt: „Der wilde Mann von Feldafing", „Ballade", „Meditation" [46]).

Bertolt Brecht gibt neuerdings dem Bänkelsang ein anderes Gepräge. Seine Moritaten bringen die bereits durch Wedekind („Tantenmörder") und Mehring eingeleitete Abkehr von der satirischen Schartenmayermanier; sie tragen einen vollkommen ernsten Charakter. Brecht greift Fälle aus dem Gerichtssaal heraus und bringt uns zum Nachdenken über zuweilen völlig rätselhafte Beweggründe menschlichen Handelns. „Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde" [47]) berichtet von einem Knaben, der beim Eintritt in die Entwicklungsjahre seine Eltern erschlägt, ohne daß er sich der Tragweite

---

[44]) Mehring, W.: Die Gedichte, Lieder und Chansons, S. 93.
[45]) Klabund: Chansons, S. 13, 18, 54, 17.
[46]) Ringelnatz, J.: Allerdings, S. 15, 31, 33.

seines Handelns bewußt wird. Die Leichen verbirgt er im Wäscheschrank:

„Und als sie einstens in den Schrank ihm sahn
Stand Jakob Apfelböck in mildem Licht,
Und als sie fragten, warum er's getan,
Sprach Jakob Apfelböck: Ich weiß es nicht."

Eine eigentümlich weiche Stimmung liegt über dem Gedicht, das zu melancholischer Weise gesungen wird [48]). Der Sozialrevolutionär Brecht zeigt sich in dem Gedicht „Von der Kindsmörderin Marie Farrar" [48]):

„Marie Farrar, geboren im April
Gestorben im Gefängnishaus zu Meißen,
Ledige Kindesmutter, abgeurteilt, will
Euch die Gebrechen aller Kreatur erweisen.
Ihr, die ihr gut gebärt in saubern Wochenbetten
Und nennt' gesegnet' euren schwangeren Schoß
Wollt nicht verdammen die verworfnen Schwachen,
Denn ihre Sünd war schwer, doch ihr Leid groß."

Durch die Dichtung Brechts geht der Glaube an die Ohnmacht des Willens gegenüber einem willkürlich waltenden Schicksal. Die Menschen, ganz im Banne ihres Trieblebens, führen ein marionettenhaftes Dasein. Diesen Eindruck verstärken der in Verse gezwängte nachlässige Prosastil und die häufige Wiederkehr bestimmter Wendungen, wie „in mildem Lichte Jakob Apfelböck" oder „Doch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen".

Zu den ernsten Moritaten zählen noch „Die Ballade von der Hanna Cash" [49]) und die soziale „Liturgie vom Hauch" [50]). Satirischen Charakter hat die „Historie vom verliebten Schwein Malchus" [51]), eine „Warnung, durch Gefühlsüberschwang Ärgernis zu erregen".

Die „Mahagonnygesänge" ebenso wie die Songs der Dreigroschenoper sind keine Bänkelgesänge, wie oft fälschlicherweise angenommen wird. Es sind Dirnen- und Verbrecherlieder nach Villon und den Songs der „Beggar's Opera". Eine Ausnahme macht „Die Moritat von Mackie Messer" [52]), die als Einführung in die Dreigroschenoper

---

[47]) Brecht, Bertolt: Hauspostille, S. 5. Dazu die Bemerkung im Vorbericht (S. IX): „Apfelböck, geboren zu München 1906, wurde 1919 durch einen von ihm an seinen Eltern begangenen Mord bekannt."

[48]) Ebda, S. 8. — „Die in Kapitel 3 gezeichnete Marie Farrar, ein Jahr vorher wie der in Kapitel 2 erwähnte Apfelböck zu Augsburg am Lech geboren, kam vor Gericht wegen Kindesmordes in dem zarten Alter von 16 Jahren. Diese Farrar erregte das Gemüt des Gerichtshofes durch ihre Unschuld und menschliche Unempfindlichkeit." (S. X).

[49]) Brecht, Bertolt: Hauspostille, S. 5.

[50]) Ebda, S. 17.

[51]) Ebda, S. 42.

[52]) Brecht, Bertolt: Die Songs der Dreigroschenoper, S. 1.

dient. Die Szene zeigt einen Bänkelsänger, der mit Bild und Leierkasten seine Moritat vorträgt. Maßgebend war hierfür der Charakter des primitiven Bänkelsanges, dessen Vortragsweise in der Vertonung von Kurt Weill[53]) gut getroffen worden ist. Die Moritat gewährt einen Einblick in das lautlose, unheimliche Wirken der Verbrecherwelt:

„Und der Haifisch, der hat Zähne,
Und die trägt er im Gesicht,
Und Macheath, der hat ein Messer,
Doch das Messer sieht man nicht.

. . . . . .

An der Themse grünem Wasser,
Fallen plötzlich Leute um.
Es ist weder Pest noch Cholera,
Doch es heißt: Mackie geht um."

Die „Beggar's Opera" von John Gay (1728), nach deren Vorbild Brecht seine „Dreigroschenoper" schrieb, hat zu dieser Moritat keine Anregung gegeben. Ihre Songs haben mit Bänkelsang nichts gemein[54]).

Schlußbemerkung.

Die vorliegende Arbeit gab die Geschichte des stilisierten Bänkelsangs, die sich von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart erstreckt. Die Einteilung in verschiedene Typen verhalf zu besserer Übersicht und störte nur wenig die zeitliche Reihenfolge. Allein das politische Bänkelsängerlied läuft eine Zeitlang neben den Schartenmayergesängen her.

Es wurde festgestellt, daß der Bänkelsang von der Zeit Gleims an ununterbrochen im Interessenkreis der gehobenen Literatur geblieben ist und daß die Nachahmung seines Stils unter verschiedenem Gesichtswinkel erfolgte, der jeweils von der augenblicklichen allgemeinen Haltung der Zeit bestimmt wurde. Bis zu Beginn des Weltkrieges wirkte der primitive Bänkelsang als unmittelbares Vorbild anregend auf die Nachahmungen. Nun, wo er ausgestorben ist und langsam in Vergessenheit gerät, wird auch das Ende des stilisierten Bänkelsangs gekommen sein. Ob der Abschluß bereits mit Brecht da ist, kann nicht gesagt werden; daß er in Kürze kommen wird, ist als sicher anzunehmen.

---

[53]) Die Dreigroschenoper (1929). „Musik für alle" Nr. 274, S. 1.

[54]) Der deutschen Bänkelsängermoritat entspricht die englische broad-sheet-ballad, soweit man darunter die Mordgeschichte versteht. Im Unterschied zu den deutschen Moritaten fehlt ihr der Prosatext; auch wurde sie nicht zu Bilder abgesungen, sondern nur zur Lautenbegleitung vorgetragen. Der ballad-singer war Bänkelsänger und Volkssänger in einer Person; er brachte Lieder heiteren Inhaltes neben Schauermoritaten. Von letzteren hat einiges in den Sammlungen „The Roxburghe Ballads" (London 1873/74. I, 9; II, 48, 191, 196, 199, 212) und „The Pepys Ballads" (Cambridge 1929. I, 18; II, 128) Aufnahme gefunden.

Lebenslauf.

Ich, Erwin Paul Sternitzke, wurde am 1. April 1909 als Sohn des Rektors Max Sternitzke und seiner Ehefrau Selma, geb. Tischendorf, in Essen/Ruhr geboren. Von Ostern 1915 bis 18 besuchte ich daselbst die evang. Volksschule, von Ostern 1918 bis 1928 die Vorschule und das Realgymnasium zu Essen-Altenessen. Von Sommer 1928 bis Winter 1932 studierte ich abwechselnd an den Universitäten zu Marburg, München und Leipzig Germanistik, romanische Sprachen und Musikwissenschaft. Das Rigorosum bestand ich am 27. Juli 1932. Seitdem halte ich mich in Marburg auf, um mich für das Staatsexamen vorzubereiten. Ich nahm an den Vorlesungen bezw. Übungen folgender Herren Professoren teil: Auerbach, Berthold, Borcherdt, Brecht, Friedmann, Genzmer, Glaser, Helm, Korff, Kroyer, A. Kutscher, Lerch, Lorenz, Mahnke, Maync, Rehmke, A. Schulze, Spitzer, Stephani, Voßler, Witkowski und Wrede. Ihnen allen, besonders aber meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Harry Maync, dem wohlwollenden Förderer dieser Arbeit, bin ich zu großem Dank verpflichtet.